

112

中国民族音乐集成

文件资料汇编

中国民族音乐集成编辑办公室编

1986

145/2

中国民族音乐集成 文件资料汇编

中国民族音乐集成编辑办公室编

1986

前 言

为了更好地继承和发扬我国民族民间音乐的优秀传统，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合发起在全国范围内收集、整理和编辑出版《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》和《中国古琴曲集成》五种集成。随着编辑工作的逐步开展，几年来曾陆续对各种集成制订了若干文件，印发了有关资料。为了方便集成工作人员从纵向查阅本集成的文件资料及时解决编辑工作中遇到的问题；同时也有助于各种集成之间，从横向得到相互借鉴，交流参考，特将截止到1986年初历年来印发的有关文件资料汇编成册，供从事集成编辑工作的同志们使用。在此，谨向为排印此书付出了辛勤劳动的湖北省随州市国营音乐专件印刷厂表示衷心谢意。

中国民族音乐集成的整个工作，工程十分浩大，需要花费相当长的时间才能完成。《中国民族音乐集成文件资料汇编》只是从工作的开始至目前阶段汇总。随着集成工作的进一步深入开展，在将来适当的时候，还拟将集成文件资料汇编成续集。

理论是实践的总结。事物在不断变化，理论和方法也必然随之不断更新。几年来，集成的编辑方针得到了进一步的

明确，编辑方法也有所发展及逐步完善。但对于过去印发的文件，为了忠于历史，除错别字及排印时有误之处作了个别改动之外，基本上保持原件的面貌。望各地在参阅这些文件资料时，既不应违背文件规定的原则，又要根据情况，从实际出发参照办理。

目 录

第一部分 导 论

- 收集整理我国民族音乐遗产规划……………(1)
- 音乐的地方志 地方的音乐志
- 试论编辑五种民族音乐集成的意义和方法
- …………… 冯光钰 王民基(6)

第二部分 《中国民间歌曲集成》

- 重发“关于编辑《中国民间歌曲集成》计划”……………(25)
- 《中国民间歌曲集成》编选工作座谈会纪要……………(31)
- 少数民族地区《中国民间歌曲集成》编选工作
- 座谈会纪要……………(38)
- 提高编选工作质量 深入研究定稿标准
- 《中国民间歌曲集成》北方三“省卷”定稿会议纪要
- ……………(44)
- 《中国民间歌曲集成》全国定稿工作座谈会纪要……………(50)
- 审定民歌集成的补充规定……………(58)

关于增补《中国民间歌曲集成》“歌词题材索引” 的通知	(63)
-------------------------------	------

历史的重托

——在《中国民间歌曲集成》全国定稿工作座谈会上的总结发言	吕 骥(67)
------------------------------	---------

民族音乐事业的重大任务	周巍峙(79)
-------------	---------

抓紧抢救少数民族文化艺术遗产

——在《中国民间歌曲集成》内蒙古卷编委会座谈会上的讲话(摘要)	周巍峙(105)
---------------------------------	----------

努力提高少数民族民歌集成的编辑质量

——在《中国民间歌曲集成》第五次审定会议上的小结发言	冯光钰(113)
----------------------------	----------

第三部分 《中国戏曲音乐集成》

抓紧普查收集我国戏曲音乐遗产 加速编辑《中国戏曲音乐集成》

——《中国戏曲音乐集成》第一次编辑工作座谈会纪要	(127)
--------------------------	-------

关于颁发《中国戏曲音乐集成》编辑方案的通知	(135)
-----------------------	-------

在《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑工作座谈会上的讲话	周巍峙(142)
-----------------------------	----------

总结经验进一步提高认识

- 在《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑
工作座谈会上的发言
..... 冯光钰(158)

情况·体会·问题

-《中国戏曲音乐集成》北京卷编辑部(164)

编后的回顾

- 《中国戏曲音乐集成》河南卷编辑情况
.....赵再生(170)

第四部分 《中国曲艺音乐集成》

关于颁发《中国曲艺音乐集成》编辑方案的通知(179)

温故知新抓紧收集整理曲艺音乐遗产

- 在《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作
会议上的讲话(摘要)
..... 吕 骥(187)

历史赋予我们责无旁贷的重任

- 在《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作
会议上的总结发言(摘要)
..... 孙 慎(191)

良好的开端

- 在《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作
会议上的讲话
..... 罗 扬(197)

第五部分 《中国民族民间器乐曲集成》

- 关于颁发《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案
的通知(203)
- 关于《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作的
几点意见
——在《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑
工作会议上的讲话(摘要)
..... 吕 骥(212)
- 这个职责是光荣、艰巨的
——在《中国民族民间器乐曲集成》第二次全国
编辑工作座谈会上的讲话
..... 李 凌(219)
- 关于《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作的
几个问题冯光钰(226)
- 显著的成绩 可贵的经验王民基(236)
- 我们编辑“试编本”的工作情况
.....《中国民族民间器乐曲集成》河北卷编辑部(241)

第六部分 记谱规格

- 歌曲简谱记谱规格(249)
- 中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格(272)
- 器乐曲简谱记谱规格(299)
- 器乐曲简谱记谱规格(补充材料)(347)

收集整理我国民族音乐遗产规划

—

我国民族民间音乐遗产极为丰富，全国解放后，音乐工作者在党的文艺方针指引下，向民族传统学习和收集整理民族民间音乐遗产的工作，有了广泛开展，并取得很大成绩。近年来由于林彪、“四人帮”对民族民间音乐的干扰破坏，民族民间音乐遗产的收集整理工作也受到影响。目前，中国音协业已恢复，各省（市、自治区）音协分会也正在逐渐恢复，我们建议各省（市、自治区）中国音协分会会同地方行政部門及本地区各音乐团体，组织人力争取在地方党委宣传部門统一领导下，把这一民族民间音乐遗产的收集整理工作重新抓起来。收集整理我国民族民间音乐遗产，是件十分艰巨、复杂、而又细致的工作，应首先根据各地具体情况，按照轻重缓急，分门别类制定规划，做到有计划、有步骤和系统、全面地收集整理。

1. 民族民间音乐遗产蕴藏的实际情況，就全国或一个地区、一个民族，都应首先有个大概的了解，做到心中有数。

2. 民族民间音乐多是通过音响而存在的。主要保存在

民族民间艺人的实际演奏、演唱之中，如不及时进行抢救和收集整理，就有失传的危险。

3. 各省（市、自治区）音乐部门在组织力量对民族民间遗产进行收集整理的同时，还应对已经收集整理出来的民族民间音乐遗产等资料，指定专人保管，以免遗失。

4. 调查收集材料应力求全面完整；整理材料应力求准确可靠；记谱工作应力求精确；要附音响资料；要注意对老艺人的艺术经验的收集和整理。

根据上述情况，建议中国音协各地方分会，根据当地情况分别制定规划，协同地方音乐团体，开展音乐遗产的收集整理，争取在不太长的时间内基本上完成这一历史任务。

二

目前需要做的几项工作。

1. 普遍调查音乐遗产蕴藏的实际情况，以便重点收集整理。对各种乐种进行普遍调查，编写出本地区民族民间音乐乐种总目提要，以便进行收集整理。

2. 及时抢救濒于失传的重要乐种。在普遍进行调查的同时，首先抢救濒于失传的重要乐种。

3. 民族民间音乐遗产，因乐种不同，应分别加以收集整理。例如大量存在于人民群众中间的民间歌曲、民族民间器乐曲、古琴曲、说唱音乐和戏曲音乐等，是民族音乐在继承和发展上极为宝贵的基础资料。中国音协拟组织力量将这些宝贵资料加以收集整理，分别编为“集成”以供全国音乐工作者学习、研究之用。希望中国音协地方分会将上述乐

种之收集整理列为今后工作日程。其中编辑《中国民间歌曲集成》已于六十年代初期发出“通知”，各省（市、自治区）均已普遍采风，积极地进行收集整理，有不少省份初稿已近完成；文化大革命开始后，此项工作陷于停顿，资料多已失散。现地方音协分会已逐步恢复，希将这一工作列为今后两年之内的重点工作，重新抓起来，期于一九八一年底以前，将《中国民间歌曲集成》三十卷全部完成。同时其它各种《集成》的收集整理，也应着手考虑相机进行。

三

为了保证上述各种工作的顺利完成，提出下列几点措施。

1. 拟定规划。各省（市、自治区）音协分会根据本地区的具体情况，尽快地拟定出收集整理本地区民族民间音乐遗产工作的规划，以便有计划、有步骤地开展工作。

2. 建议各（省市、自治区），地方音协分会主动争取党委宣传部门加强对这一工作的领导，并成立收集整理民族民间音乐遗产专门机构或指定专人，负责组织收集、整理和研究本地区民族民间音乐遗产。

3. 建立民族民间音乐档案工作。各省（市、自治区）应建立本地区民族民间音乐资料档案（包括记谱、录音及有关文字资料）管理机构，将现有资料加以集中保存管理，以免流散。

4. 收集整理民族民间音乐遗产，可以地方音协为主（有音乐院校的省、市、区，也可由音乐院校研究机构负

责)，各省（市、自治区）文化局应在人力、物力和财力上给予支持。

四

具体作法，可根据各地区的实际情况，在可能的条件下自行安排。如有必要，也可由中国音协地方分会或中国音协有关部门及时组织经验交流，以利工作的全面展开。现提出两点意见供参考。

1. 步骤。首先应了解全面情况，然后进行重点乐种的收集整理；在了解全面情况的同时，又要兼顾最急需抢救的乐种收集。目前应着重继续完成《中国民间歌曲集成》和《中国民族民间器乐曲集成》的收集整理和编辑工作。在编辑上述两种集成的过程中，许多地方都会组织一定的力量到各地进行采风，这样就可以将民歌、民乐的收集工作同普遍了解情况结合起来，做到人力、物力和时间上的有效使用。

2. 重点乐种的收集整理可采取由点到面的办法进行。通过集中某一地区的收集整理，取得经验，训练干部，然后普遍推广，全面展开。如先调集一定数量的干部，组织短期训练，组成采集队，进行一个或几个乐种的收集整理。这样，就既训练了干部又取得了经验，然后进行其它乐种的收集整理，即可收到更好效果。

五

收集整理民族民间音乐遗产，是文化部门及各地音协的

共同任务。但要做好这一工作，需要有关方面给予适当的协助与配合。

1. 戏曲、曲艺、民间文学以及民族学、语言学等学科和部门，一般都有收集整理各该方面遗产或普遍进行调查研究的任务。在收集民族民间音乐遗产时，如同有关部门协同动作，既可避免工作重叠和人力、物力的浪费，也可取长补短提高收集整理遗产工作的质量。这项工作，需要很好地同有关部门共同研究协商解决，给予配合。

2. 民族民间音乐遗产的收集，主要是通过录音。为保证录音质量，希望各地广播电台，在物质器材上给予协助，在录音技术上给予指导。也为了长期保存许多珍贵的民族民间音乐资料，还需要录制成资料性唱片，为此，希望唱片社出版部门大力协助解决。此外，考虑到为国家保存音响资料，建议有关部门着手建立音响资料机构的问题。

3. 民族民间音乐遗产的收集整理，将有大量文字、乐谱资料需要印刷出版。此项工作委托人民音乐出版社加以安排。

中华人民共和国文化部

中国音乐家协会

一九七九年七月一日

音乐的地方志 地方的音乐志

——试论编辑五种民族音乐集成的意义和方法

冯光钰 王民基

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国，全国五十六个民族在漫长的历史岁月中共同创造了光辉灿烂的民族音乐文化，形成了一个极其浩瀚丰富的艺术宝库。它犹如一颗艺术明珠，放射着绚丽夺目的光彩。为了更好地继承和发扬我国民族音乐文化的优秀传统，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合制订了《收集整理我国民族音乐遗产规划》，在全国范围内有计划、有步骤地开展了全面普查、收集、整理和编辑出版《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》和《中国琴曲集成》五种民族音乐集成。在党和政府的重视下，民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲四种《集成》，已列入艺术学科的国家重点科研项目，预计将于1990年完成。《中国琴曲集成》的编辑工作正在积极筹备，不久也将正式上马。这五种集成内容之丰富，范围之广泛，质量要求之高，工程之繁浩，是我国音乐文化史上一项空前之举。本文仅就编辑集成的意义和方法等问题

谈一些认识和体会。

一、为什么说集成是“音乐的地方志” 和“地方的音乐志”

我国民族民间音乐是作为一种文化现象而存在的。它不是一连串孤立的音符运动。纵观古今中外文化史，一切地区和民族的音乐文化，都是社会生活的反映，这是唯物主义的一个基本观点，是唯物论的反映论。从各种民族音乐集成的地方卷中，透过对民族音乐遗产的了解，我们可以清楚地看出各民族、各地区深远的历史发展脉络和广阔的社会生活，包括政治、宗教、生产、民情、风俗以及人民的审美习惯。它象一面镜子，反映着各民族、各地区社会生活各个侧面的真实面貌。正如列宁所说：没有被反映的对象，就不可能有反映。作为意识形态的民族民间音乐文化，正因为是以社会生活作为反映的源泉而特别具有强大的艺术生命力。吕骥同志曾指出，各地编辑的民歌集成，实际上可以说是一部音乐的地方志。他在这里借用了“地方志”一词，其意也正是在于强调民歌集成编辑的这一性质和意义。我们认为，这个观点是很正确的。它对整个五种民族集成的编辑都具有普遍的指导意义。

五种民族音乐集成具有的“音乐地方志”性质，其所包孕和表现的内容题材方面是十分丰富的。从纵向看，一句“盘古开天到如今”的唱词，便是它反映数千年文明史的概括，不管是民间歌曲，还是戏曲、曲艺，对历史的各个朝代的人和事都有涉猎；从横向看，其表现的无比浩瀚的社会生

活面更是无所不包了。这里，仅从民间歌曲集成的一类表现题材为例，便可见一斑。如歌唱生产劳动这个侧面的民歌，从农业劳动的耕田、耙地、播种、插秧、薅秧、锄草、车水、收割、打场，林业劳动的植树、造林、伐木、放排、运木以至其他各类生产劳动的横断面，如放牧、打渔、水运、搬运、修堤、筑路、打坝、建房、采茶、榨油、晒盐、开矿、背矿、打石、砍柴，纺织、采桑、扯炉以及各种劳动的叫卖声等广阔的生活面无不包容反映在这些民间歌曲之中。当然，这些现象不仅存在于民间歌曲体裁，在戏曲音乐、曲艺音乐及民族民间器乐曲体裁中亦如此。这些反映历史深度和生活广度的民间音乐品种，实际上可以说是一个地区、一个民族社会生活的百科全书。因此，用“音乐的地方志”这一要求指导各部类民族音乐集成的编辑当是十分必要的。

另一方面，作为“地方的音乐志”，它还全面地展现了各地极其多样的民族民间音乐形态方面的面貌。集成是集民族民间音乐之大成，反映整个民族民间音乐的产生、衍变、流布、发展的历史；并且将各地区存在的各种不同体裁、不同品种的民族民间音乐全面的收编，在集成编辑方案中提出的“品种全”就是这个意思。在总的编辑体例上，将我国民族音乐分为民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲和琴曲五大部类分别编辑，每种集成又按现在的行政区划分为三十个省（自治区、直辖市）卷，这就基本上概括了我国各地区、各民族的民族民间音乐的全貌。至于民间舞蹈音乐，因大多包容在其他体裁的民间音乐中并分别地编入到各部集成；对于宗教音乐，目前是采取将宗教歌曲纳入民间歌曲集成，宗教乐曲则纳入民族民间器乐曲集成的办法加以收

编。其次,为了保证真正做到集民族音乐之大成应注意在普查阶段中做到深入细致地全面收集,凡是存在有民族民间音乐的地方,都要深入下去搞好普查收集工作,做到“有曲必录”,不留空白点,力求避免可能产生的遗漏。根据这种高质量编成的集成,可以说,各地区五种集成的总和,又具有地方的音乐志的性质和民族音乐大百科全书的规模。

二、重视集成的文献价值

编辑出版如此规模巨大的五种民族音乐集成,是建设社会主义民族音乐文化大厦的宏伟工程,也是民族音乐研究的基础工程。这座民族音乐文化大厦的规格和模式如何,决定着各种集成的收集范围、编辑对象、原则和方法。要使集成达到地方志和音乐志的要求,在整个编辑过程中,重视集成的文献价值是很重要的事情。我们从实际工作中体会到,集成的诸方面文献价值,最重要的是体现在史料性和实用性两方面。

就史料性而言,每种集成既是由谱与音响统一的整体,又是读物与资料集统一的专著。这正是《集成》与一般民族音乐“资料汇编”的原则差异。编入集成的音乐资料和文字背景材料等综合性史料,均应客观、真实可靠。为了使集成具有真正的史料价值,从更广阔的视野、听野和更深层的意义上来说,在普查收集时,对于各种民间音乐的产生、流传、演唱、演奏形式、艺人的简历(包括性别、年龄、师承关系)及艺术创造,都要作详细的现场记录。对于某些已经没有演出活动、甚至绝响失传了的一些剧种、曲种和民间器乐曲,也应调查它的历史和沿革,便于我们更好地去探讨这些

民间音乐的兴衰情况，可以为今天发展民族音乐提供借鉴。对收集到的大量民间音乐，要站在全面保存我们民族音乐这一优秀遗产的立场和科学的态度，认真挑选经过历史考验和群众喜爱的有特色的曲目选入集成。在充分掌握民间音乐资料的同时，还要深入了解民间艺人的口碑资料以及民间音乐以外的有关资料。这些展示民间音乐的文化脉络和社会生活背景材料，在整个集成框架结构中表现民间音乐发展和演变全部锁链中的一环。为了使读者对各种传统民间音乐的发展演变的踪迹和特点获得完整的透视，给人们了解研究民间音乐提供一个引导，史料是否真实客观，是否全面翔实，有着十分重要的作用。在集成中，对民间音乐曲谱的记录及史料叙述的详略要适应各方面读者寻检查因的需要，应全面考虑到：不仅今人能看懂，后人亦能看懂；不仅本地区、本民族的读者能看懂，外地区及其他兄弟民族读者也能看懂；不仅我国读者能看懂，外国读者也能理解；不仅是音乐工作者学习和参考的读物，也能供其他方面学者专家进行综合研究之用。当然，要使集成达到工具书性质的要求，具有多功能的社会效益，确是一件很艰巨而又必须做好的工作。

其次，关于集成的实用价值，应该说也是多功能的。五种集成主要是作为音乐工作者、音乐爱好者学习、研究我国民间音乐的重要选集，为他们提供演唱、演奏、演出和研究的材料，使民族音乐在继承传统的基础上不断推陈出新，对于发展我国社会主义音乐文化具有重要意义。同时，对于研究我国的政治、历史、文学、语言、民族、民俗、民情等方面也有着重要的参考价值。

要使源远流长的民间音乐在当代和今后连绵不断地流传

下去，从收集到编辑均应采取科学的方法和态度。为了准确保存各种民间音乐的面貌，为记谱提供依据，在收集民间歌曲、民间器乐曲及戏曲、曲艺音乐时，第一步重要的工作就是搞好录音，要注意录音的质量。对综合性艺术种属和具有特色的技艺手段，如戏曲、曲艺中有代表性的演员演唱的优秀唱段和折子戏，民间歌曲中的特殊风俗歌种和极富技艺性的表演性演奏的乐种曲目等，应创造条件进行录像，更好地为后学者提供形象化的学习资料。如果每种民间音乐都能做到音、曲、像、文配套，将大大地加强集成的实用性，提高集成的文献价值。

三、提高集成质量应注意的问题

编辑工作是集成出版工作的至关重要的一环，对民间音乐进行认真地收集整理，为集成奠定了良好的基础，要经过认真地编辑的过程，方能使各种集成成为系列化的大型音乐丛书。从整体上看，集成的编辑工作作为一个系统是由普查、记录、整理、选编、文稿撰写等要素所构成。每一要素之间有着紧密的联系。要保证集成的质量，应把从普查收集到编辑成书，作为一个系统结合起来加以考虑。下面就几个具体环节问题，谈些意见。

1. 普查是编好集成的基础

我国的各种民间音乐，是五种集成编入的对象。首先要进行的工作是深入进行普查，建立民族音乐资料（音、像和曲谱）库，掌握可靠的原始材料。要全面掌握民间音乐材

料。是一件复杂而艰巨的事情。因为，活的民间音乐大部分都保存在专业艺人和广大民间歌手、乐手的身上和口头上，他们是通过口传，一代传一代保存下来的，而且流布甚广，特别是边远的山区、沿海岸及少数民族居住区，路途遥远，交通不便，流传着许多弥足珍贵的民间音乐宝藏，亟待开发。普查是否深入，直接影响到集成编辑的成败，可以这样说，没有普查就没有集成。

如何普查？这是一个值得研究的课题。建国以来，许多音乐工作者进行过一些收集，但却不够深入，不够彻底。这次大规模地编辑集成，要摸清家底，还需继续进行普查收集。普查中，首先要注意收集材料的真实性和可靠性，保持民间音乐的原始性。要尊重民间艺人，善于与民间艺人密切合作，深入了解民间音乐曲目的有关情况，必要时也可提出问题询问，启发他们回忆，但应避免“引供”，以自己的主观想象先入为主地让人家“顺杆爬”。那样收集到的材料很容易失真。其次，对民间音乐的内容不要按主观愿望随意取舍，收集时可以“宁滥勿缺”。对于一些“性属”不明，尚待考查的歌种、乐种、曲种、剧种以及某些带有交叉现象的民间音乐，第一步应首先毫不遗漏地收集起来，然后再去研究确定其“归属”

音乐是社会生活的反映，民间音乐与社会生活之间的关系是十分亲密的。为了在各种集成中全面反映民间音乐的情况，采录者一开始就应重视普查的方法，特别是趁一些身怀绝技的民间音乐家尚健在时，抓紧时机，把需要了解的项目都应详尽地记录下来。

过去有的同志在采集民间音乐时，往往存在这样的情

况，只单纯着眼于对曲调的录音和收集，而忽视对乐曲的全面详细调查，以致出现“返工”现象。有时为了补充了解某一方面的情况，又再次长途跋涉到原地去访问。这样既浪费人力和财力，又不能反映民间音乐的全貌。有的民歌手和民间艺人在你“返工”时就先去世而再也无法采访，从而造成不可弥补的损失。

现在对民间音乐进行普查收集，用磁带录音已不是仅有的方法了，录像已成为一项必不可少的重要工具。对优秀的民间音乐演唱（演奏）者的代表性曲目，应创造条件有计划地进行录像和摄影，使之流传后世。为了真实地记录民间音乐与广阔社会生活背景之间的关系，录像机（和照像机）的镜头要深入到生活中去对准民间音乐的生动场面，特别是劳动歌种，各民族的民俗风情音乐，宗教寺庙中的音乐活动，以及富于独特风格的演唱、演奏形式，最好实地抓拍。只有充分掌握可靠的原始资料，才能弄清民间音乐萌生、形成及发展的真相，使集成具有更高的科学价值。

2. 记录要注意准确性

要把我国丰富的民间音乐口头创作变为物质信息的文献资料一代代保存流传下去，我们应当重视和搞好曲谱及音乐文学部分的记录工作。如何把口耳相传的各种民间音乐比较准确地记录下来？把“一听了然”的音响变成“一目了然”的曲谱？用什么符号把民间音乐的音高、节奏特别是微妙的风格韵味记录下来？这也是编辑集成过程中值得深入研究的课题。

民间音乐记谱法要研究的方面很多。对于集成来说，首先要做到音谱同步，即记录的曲谱要严格地从属于音乐音响。

因为，音乐音响才是音乐的本身。为了使记谱真实可靠，我们认为记谱应当以某一次录音为根据，而不宜采用几次录音的记谱去进行综合整理。因为综合记谱，必有取舍增删，容易加入记谱者的见解，失去民间音乐的价值。但对某些民间音乐在两次或三次的演唱（演奏）中的变化部分，如都有特点者，则应记录下来，标记在与确定为主要的一种旋律相等时值的上方，提供给读者参考。

许多长期从事民间音乐收集整理工作的同志都有这样的体会，要把一首传统的民间音乐用记谱符号表达出来，以此传达出民间音乐艺术信息，是一件很艰巨的工作。这是由于记谱不是音响的镜子，它难于起到这个作用。记谱是一个符号化、信号化的物质媒介，只可能记下一些声音的近似值。实际上，摆在我们面前的集成出版本是一些印着记谱符号的书，是一些符号、信号式的“死信息”，它好象是一个“信息库”。曲谱记载要能引起读者在听觉上对音乐音响的联想，经过读者富于想象力的参与下，才能转化为可感的音响艺术形象，进而把“死信息”转换为“活信息”。

其次，民间音乐记谱的准确性，主要体现在三个方面：一是音高的准确性。对有经验的记谱者来说，把音高记准似乎并不太难。但对特殊音律的音高和某些微升微降的音级及唱腔中旋律性不甚强的吟诵性曲调的记录，却常常感到束手无策。我们认为，遇到微升微降或游离性的音级，切忌为了所谓的谱面“统一”而将其“规范”化，如有的人将具有游离性的Si音“规范”成平均律的Si音，或将微降的Si音“规范”成bSi音，还有人将微升的Fa音“规范”成Fa音。类似这种记谱法，必然使民间音乐失去真实性、失去风格上、音

阶结构上的特色。对于民歌、曲艺、戏曲中的吟诵腔调的记录，除了反复推敲其音高外，还要注意体现出唱词方言声调的特有规律。二是节奏的准确性。民间音乐的节奏十分复杂。一般说来，“整板”式的节奏不难记准，问题往往出在“散板”性质的节奏上。象汉族民歌中的劳动号子、山歌，蒙族民歌中的长调，戏曲、曲艺中的散板唱腔，民间器乐曲中的华彩乐段（穗子）等，在节奏上都比较自由，强弱交替也有多样变化，记谱时需要慎重，把音的长短时值准确地记录下来。《中国琴曲集成》的传谱曲目及打谱曲目的节奏更为复杂，尤其是打谱曲目的记谱，在节奏上要符合琴曲减字谱（或文字谱）原作的面貌。三是装饰性旋律音标记的科学性。各种民间音乐独特的地方色彩，除旋律和节奏的因素外，还表现在“音外之音”的装饰和润腔上，为了把民间演唱、演奏上特殊音响效果在谱面上反映出来，应当标明各种装饰音和润腔符号，使读者了解曲调的特有风格。从以往记谱的情况来看，许多记谱者对装饰音和润腔标记是精当合宜的。但也有不少记谱缺乏科学性，使人难以领悟其意图。有两种倾向值得注意：一种是过于简略，只记骨干音，很少标明装饰符号，另一种是过分繁琐，有的把由于唱词字调变化引起的装饰音记得十分复杂，使人看了眼花缭乱，无从奏唱。因此，如何使装饰音及润腔手法的标记既科学又实用，确是集成记谱法中很值得探讨的问题。

另外，还有一点要提及的是，五大民族音乐集成的记谱，每种集成虽各有其不同的体例和方法，但在记谱上横向整体化来说，我国众多的民间音乐是一个完整的系统，彼此之间都有联系，各种集成犹如一个子系统，应尽量做到能统

一的就统一，进行必要的规范，以方便读者阅读和使用。

3. 选编工作中的几个环节

在各种集成中，曲谱是整个框架结构的主体。但集成既不是有曲必编入的资料总汇集，出版的篇幅不能过大，又不是少数精选曲目的民间音乐选集。要按照编辑方案的要求，对收集到的音乐材料经过辨别真伪，科学分析，进行取舍，淘汰、筛选，确定它有无编入集成出版的价值。

选择，是集成编辑工作的第一步骤。要选择就应首先详尽地熟悉和了解选择的对象。编辑各种民族音乐集成，那就先了解浩如烟海的各类民间音乐的原材料。这不是一件容易的事。一方面，要全面地反映出各地区各种民间音乐的蕴藏情况和流传的基本概貌，选择优秀的民间音乐，不能把内容不健康，有思想毒素和艺术质量不高的东西编入。另一方面，也应从历史的观点出发，对传统民间音乐取舍持慎重态度，不能埋没优秀的有价值的作品。如果采取简单的标准，很容易把一些真正的璞玉被轻轻放过，这是十分可惜的。只有做到这两点以后，才算是全面完成选择把关的任务。

选编工作的另一个环节是进行科学的分类。我国的民间音乐究竟应该怎样分类？有那些类型？不解决分类问题，编辑工作是无从着手进行的。分类是一门形态学。科学的分类，可以揭示各种民间音乐的本质特征，帮助人们了解民间音乐的某些规律，让读者一目了然，在某种民间音乐范围之内，到底有多少“家底”。

目前，各种集成的目录，其主体都采取按音乐体裁分类排列。分类的层次一般可到四至五级。民歌，可考虑按下列层次排列：第一级是民族；第二级是歌类（如号子、山歌、

小调、风俗歌、儿歌等)；第三级是地区；第四级是时序(如传统民歌、近现代民歌、新民歌)；第五级按歌词题材内容编排。戏曲音乐，一般包括唱腔、器乐曲牌、打击乐三大部份。其唱腔的分类比较复杂，大多数剧种的唱腔可分四个层次：第一级是声腔；第二级是基本板式(或曲牌)；第三级是行当；第四级是流派。曲艺音乐主要是唱腔和器乐曲牌两大部份。唱腔分类的层次一般为：第一级是基本腔调(即板式或曲牌)；第二级是按男女腔分编(已形成行当的则依行当分编)；第三级是流派。民族民间器乐曲的类型较多，有民间器乐曲、寺庙音乐、宫廷音乐、古典音乐。其中以民间器乐曲的分类层次较为复杂，一般为：第一级按独奏曲、合奏曲两大类分编；在第二级中，独奏曲可按吹管乐、拉弦乐、弹弦乐、打击乐分编，合奏曲可按弦索乐、丝竹乐、吹打乐、鼓吹乐、锣鼓乐五种分编。在各种合奏形式中，可依民间流行曲、礼仪乐曲、婚丧乐曲等顺序集中。

上述分类层次的方式只是就一般情况而言。由于各民族、各地区民间音乐发展状况各不相同，存在着一定的差异，特别是少数民族民间音乐又与汉族民间音乐的形成、发展及现状有许多不同之处，因此，应从实际情况出发，使分类达到合理性。

除按体裁分类外，各种集成还可根据实际需要，分别设置一定数量的索引，作为附录，以利读者查阅。如《中国民歌集成》附录中的“民歌歌词题材索引”，按歌词的题材分为“劳动生产”、“社会斗争”、“爱情婚姻”、“世情风物”、“儿童生活”五大类，每一大类又区分为若干具体类型，比较清楚地反映出民歌内容的全貌。再如《中国戏曲音

乐集成》和《中国曲艺音乐集成》的“唱段题材索引”、“剧种板式（曲牌）类别索引”、“曲种板式（曲牌）类别索引”，《中国民族民间器乐曲集成》的“乐种流布地区索引”等，都能为读者全面了解民间音乐提供佐证材料。这些索引实际上也是一种目录，与卷首按体裁分类的主体目录共同构成了“连环套”式的目录。这对加强集成的地方志和音乐志的文献价值，也是大有好处的。

处理好各种民间音乐之间互相交叉的关系，明确各种集成的收集编辑范围及性属界限，也是选编的一个重要环节。

在编辑集成过程中，民间音乐的交叉现象主要有两种情况。第一，是各地方卷之间同一类型民间音乐的交叉问题。现在各种集成按省、自治区、直辖市的行政区划分卷，是为了便于组织和领导集成的编辑工作而确定的方式。有些地方性强、流行面较窄的民间音乐与地方卷的编辑范围是一致的，而有些流布地区比较宽、影响面广的民间音乐，就超越出了某一个地方卷的范围。同样一首民歌在许多地方流传的现象屡见不鲜的。由于民歌一经流传到各地后必然会引起或多或少的变化，而且篇幅也较小，这在编辑时还比较好处理，不致有过多的重复现象。但有些大的剧种、曲种和乐种的编辑工作便存在交叉的问题了。京剧几乎遍及全国各地。豫剧虽然是个地方剧种，但除流行于河南省外，还有12个省有110个豫剧团。评剧、昆剧、河北梆子、越剧、秦腔等剧种也是在几个省（市）广泛流传。曲艺方面的二人转、苏州弹词、单弦牌子曲及北方各种大鼓，民间器乐曲方面的江南丝竹、吹打乐、锣鼓合奏等，都在一些相邻的省（市）流行。第二，是各种民间音乐之间的交叉问题。有以下几种情

况：①有的民歌被戏曲、曲艺吸收为曲牌运用后，仍作为民歌在演唱流传；②有的剧种是在民歌或曲艺基础上发展成的，如吉剧、龙江剧源于二人转，河南曲剧源于河南曲子，北京曲剧源于单弦牌子曲，但原来的曲艺音乐仍在演唱流传；③戏曲、曲艺中的器乐曲牌与民间器乐曲之间彼此吸收运用的情况，则更为多见，如《大开门》、《小开门》、《将军令》一类曲牌，几乎普遍存在于许多剧种、曲种和乐种之中。

为了妥善处理编辑工作的交叉问题，各种集成在编辑过程中，各地要充分进行协商、交换意见，首先要研究确定有交叉现象民间音乐的“性属”，然后再考虑其“归属”（编入哪一种集成）的问题。对某些必须重复的曲目，可酌情选编，这样可以纵横的关系看出各种民间音乐文化的关系，及各地人民群众的独特创造。在保证内容完整性的前提下，要尽量避免不必要的重复，亦应防止重大的遗漏。

4. 文字撰写要言之有物持之有据

要使集成达到高质量的要求，不仅要掌握音响和曲谱资料，还需掌握相当丰富的有关民间音乐的文献资料；不仅要掌握音乐资料，还要深入了解民间艺人的口碑资料以及民间音乐以外有关资料。在此基础上，撰写成集成框架各层次中所需要的文稿。

集成的文字部份的撰写要言之有物，持之有据。所谓“言之有物”，一定要通过深入的调查，占有大量的民间音乐文化资料，写出来的东西方能有“物”。但单是“有物”还不够，这个“物”必须是真实可靠的而不是误传的。因此还要强调“持之有据”，即有事实和科学依据，注重考证。各种集成的文字部份，主要有三方面：

一是概述。

要写好各种集成地方卷的概述，应在占有大量资料的基础上，通过对各种体裁形式音乐现象的研究，探索民间音乐的客观规律。

各种概述要注意突出本地民间音乐的概貌和特点，合理安排概述的层次结构，行文应尽量做到深入浅出引人入胜。既要讲求条理，脉络清楚，又不以个人观点加以褒贬和论断。如果把集成比喻为参观民族音乐展览进入一个厅门口，那么概述就起着导游的作用。好的概述，能给读者以很大帮助，犹如丰富多彩的民族音乐百宝箱开了一角，引起读者对集成产生浓厚兴趣和一睹为快的心情。

二是各种释文。

在各类歌种、乐种、曲种、剧种音乐之前，一般均应有一篇概观性的释文。释文除提供起源、发展和现状外，还应介绍艺术特点，对各种民间音乐现象的内在规律要深入解释。对艺术上有成就的民间音乐艺人，也应有适当的介绍。为了帮助读者更好地理解释文，可配置相应的照片和插图。在撰写过程中，应对收集的有关民间音乐的背景资料进行整理、归纳、考据，在此基础上，对各种内容进行综述。释文要着重于介绍，注意客观性，做到内容精粹，文字生动，不宜采用艺术描绘手法和抒情笔调，少论述，述而不评。

三是注释。

注释似乎是不成问题的事。但却常常为人忽略。有的从事集成编辑的同志认为自己能看懂就行了，不必多费笔墨。这是由于不少编辑对注释的意义并不十分了解。事实上，注释也是集成的一个重要内容。注释文字的详略，直接关系到

集成的使用价值，很有进一步研究之必要。有的注释表面上看好象与民间音乐无关，然而这种“外围资料”对读者了解富有地方特点的音乐是大有裨益的。

各种集成需要注释的内容多种多样，有曲牌（板式）名称考释，乐曲的沿革，流行地域，演奏、演唱形式等方面的问题，也有唱词中的方言土语及与音乐有关的行话、历史典故等。注释要注意考证，采取注而不议的办法。为了便于读者阅读、研究和查找集成这一民族音乐文献，一般以一处一注，易于一目了然。但同一内容的多处注释又会造成过多的重复，为了节省篇幅，也可注明“同×页注”。然而这种方法常给读者带来翻阅前面某一页码的麻烦。因此，“一处一注”和“同×页注”两者比较起来，还是前者较为适宜。

当然，各种集成编辑工作的问题还远不止此。集成编辑过程中除音乐本身以外，还涉及到社会学、文艺学、民俗学、民族学、美学、语言学等多方面学科知识。为了使集成达到高质量的要求，在编辑过程中，我们必须重视从多角度探讨研究科学的编辑方法。

四、余 论

从以上对编辑五种民族音乐集成的概述中，可以看出，文化部和音乐家协会联合主持的这项事业，乃远见卓识之举。这种大部头典籍的特殊价值，不仅对继承和发展民族音乐提供了足资参考的可靠资料和读物，也使我们有从编辑“音乐的地方志”和“地方的音乐志”的角度，全面

地、综合性地考察我国的民族民间音乐艺术。

近几年来，许多学者提出了建立民族音乐学中国学派的想法。毋庸讳言，我们在民族音乐学研究中还存在不少弱点；缺乏全面的调查和掌握大量资料，就是一个最为突出的问题。因为，民族音乐学研究离不开资料。从宏观研究来说，没有系统的丰富资料基础，就难于从纵向与横两个方面把握民族民间音乐发展状况。如前所述，我们编辑五种民族音乐集成，是我国社会主义音乐事业的基本建设，也是民族音乐学的基础研究。从集成编辑工作中可以看到，已由一般的挖掘阶段，逐步进入到研究阶段。其中重要的一点，就是摸清我国民族音乐的家底。这里所说的家底有两个意思，一是对传统音乐的全面收集记录，二是对资料的整理、考据钩沉以及古谱今译，进行科学的编辑。可见，编辑五种民族音乐集成工作，已经为民族音乐研究紧密联系我国民族音乐的实际创造了有利的基础，开辟了丰饶的研究园地。随着集成编辑工作的全面展开，还将不断开拓更广阔的研究领域，到了一定阶段便会水到渠成，具有中国特色的民族音乐学体系自然会带有自己的特点，出现于世界民族音乐学之林，为这门学科增添新的活力。

第二部分

《中国民间歌曲集成》

重发“关于编辑 《中国民间歌曲集成》计划”

我国民间歌曲浩如烟海，解放后各地音乐工作者在党的领导下，都做了许多收集整理和研究工作，并陆续出版了许多集子，取得了很大成绩。但从全国范围来讲，这方面的工作还需要全面、系统地进行。为此，于六十年代初，发起编辑《中国民间歌曲集成》，规定每省（市、自治区）各编一卷（卷以下可分册），包括台湾省在内共拟编三十卷。有些省初稿已经完成。嗣后，由于林彪、“四人帮”的干扰破坏，中途停顿。目前，中国音协各地分会，陆续恢复工作，我们希望各地音协分会协同当地音乐团体和学校，组织力量并指定专人负责，将这一工作，作为当前的一项重要任务，重新抓起来。

为了统一编选方针和体制，特提出以下几点注意和 要求，以供各地编选时参考。

1. 我国民间歌曲遗产，非常丰富，但其中也有某些落后的不健康的因素。因此，在编选本书时，应本着“去伪存真，去粗取精”的原则，把反映劳动人民思想感情的优秀民歌尽量加以收集，编选标准应本着“政治标准第一，艺术标准第二”的原则，力求政治性与艺术性的统一。在对待传统

民歌上，应根据历史唯物主义的观点，把某些艺术上可取，有一定历史价值，而在政治上是无害的民歌也可编选一些。各个历史时期的革命民歌，特别是一八四〇年以来，在本地区曾经流传过的革命民歌，具有很高的历史价值，应大力发掘加以编选。建国以来的新民歌，应在注意思想艺术质量的条件下，占有一定比例。传统民歌中除反映劳动、斗争、英雄业迹、爱情等题材外，某些婚丧仪式的风俗歌曲、诙谐歌曲，某些叫卖音调的劳动生活歌曲，也应给予注意。因这部分，生活虽已过去，但它对于研究民间音乐如何表现过去人民生活情绪仍有参考价值，如不注意就有丢弃的可能。这方面的歌曲搜集可以广泛，但选用比例不宜过多。

2. 我国是个多民族的国家，在编选本书时，要注意范围广、品种多的这个特点。要尽量包罗本省（市、自治区）的各种题材、形式、体裁、风格的优秀民歌；要注意各民族民歌的适当比例；要注意码头工人、工矿工人、手工业工人、渔民以及反映民族历史及习俗的民歌的收集。

3. 本书的目的，是向音乐工作者提供一个比较全面和有代表性的学习研究民间歌曲的资料，便于批判继承民族和音乐的优秀传统。因此，在编选过程中，对于某些艺术性较高，精华与糟粕一时难于分辨的民歌，也不妨暂时选入，但应在注解中加以说明。总之，对那些曾经广泛流传的具有代表性的民歌，均应采取慎重态度，不要轻易舍弃。

4. 有些民歌流行地区较广，直到跨省（市、自治区）或民族，如遇此种情况，本地区可按质量要求，先加以选录；至于重复的问题，待以后通过毗邻地区协商解决。

5. 有些民歌如福建的《采茶灯》、榆林小曲中的《五

哥放羊》、湖南花鼓戏中的《洗菜心》等，大量存在于说唱、歌舞和戏曲音乐之中；诸如此类音乐，只要原来是民歌，歌词完整，可以单独存在的，仍应选入。

6. 过去出版过的民歌，仍在选编范围之内。填词或稍加润饰的民歌已在群众中广泛流传的，都应在同样质量要求下选入；如是传统民歌，原词曲完整优秀，仍可选入并存，以便比较研究。

7. 各地的采编情况很不一致。有的着重于从已出版的民歌集中进行选编。有的则着重于普遍采集。我们认为要保证质量高、范围广和品种多的要求，在从已出版的《民歌集》中进行选编的同时，还应制订采集计划，组织力量，大力进行采集工作。这样才有可能达到我们选编的要求。

8. 选编民歌要争取研究民间文艺、史学、语言学等工作同志们的帮助。民间文学研究者，过去和现在所选编的民谣集和论文集中，有许多是无曲谱的优秀歌词。希望各省（市、自治区）的民歌编辑机构，能够取得熟悉本地区民谣收集工作的同志帮助，找到线索，把曲调记录下来编入本书。研究史学、语言学工作的同志，对本地区的历史、语言都比较熟悉；各省（市、自治区）在收集整理革命民歌、传统民歌以及建国以来的新民歌中，有关历史、语言、方言等问题，都需要取得他们的帮助，加以注释。

9. 歌词的整理。传统民歌有些曾经流传，而歌词中往往有精华与糟粕并存情况，对于个别庸俗猥亵的词句，在不违反历史真实的原则下，可加以删改。对其累赘重复，艺术性不高的词句，也可适当地加以精简，以使其更为集中。原来的歌词作为附录，以供最后定稿的参考。

10. 记谱与记词。曲调记录要反映该民歌音乐上的基本精神和表达演唱上的独特风格。因此，在记谱与记词上要力求准确、细致。譬如某些民歌特有演唱形式和演唱上不同的处理方法；歌词中的方言及具有特殊含义的词句等，都应加以说明和注解。又如歌词中的衬字衬句是民歌里不可少的组成部分，均应记录，衬字衬句可加上括号，以免同歌词混淆不清。

11. 少数民族歌词。少数民族民歌，原则上要有该民族文字（语言）的歌词，民族文字的拉丁化拼音和汉译。由于各民族文字情况的不同，提出下面几个做法：原来有文字的民族（如维吾尔、哈萨克、朝鲜，蒙古、藏、傣等），其歌词用本民族的文字记录；原来没有文字，但已设计了文字方案的民族，其歌词采用已设计的文字记录（但也可按实际推行情况参照已设计的文字，可由本地区决定）；尚未建立文字的民族，其歌词记录法，可与当地有关语言研究单位协商，采用一种适于该民族语言的拉丁字母记录。民族文字歌词，原则上要求同民歌曲调直接联系（即下面一行用拉丁化拼音）。民族歌词汉译，原则上不要求一律译配得可以演唱，但应力求译得准确。

12. 音响资料。任何细致的记谱，也只能把民歌的音乐，基本轮廓记录下来。因此尽可能使编入的每首民歌有录音，以便必要时可以核对。今后，拟选择录音质量好、有代表性的各种题材和体裁的民歌，制成唱片，为音乐工作者学习、欣赏和研究民间歌曲，提供音响资料。

13. 每卷民歌的分类和排列次序。民族地区，按民族顺序划分；同一民族的民歌，可分为新民歌与传统民歌两部

分：新民歌指一八四〇年以来反映新的历史内容的民歌，这部分民歌可放在传统民歌的后面；传统民歌，可按体裁分类，然后在每种体裁之下，再按内容分类，其内容可暂分为生产斗争、阶级斗争、婚姻、爱情及其他社会生活等等（这一分类方法还可研究，各地可以提出更好分类方法）；新民歌可按时期排列：旧民主主义革命时期，新民主主义革命时期（包括第一次国内革命战争时期、第二次国内革命战争时期、抗日战争时期、解放战争时期）及社会主义革命和建设时期。每个时期按重大题材和一般题材分类。

14. 每卷都应有一篇带有分析性的序言，介绍本省（市、自治区）民歌的发展历史、流传情况、与人民生活关系以及本地区民歌的音乐特点和规律。此文可以是序言，也可另写成专门性的论述文字。

15. 记录整理工作。记录整理民歌要注意：歌词要完整、方言有注释，兄弟民族的歌词要有原文、拼音和汉译；记谱要注意准确性，速度可在曲首标明，调式要遵循本地区各民族民歌的自身规律；每首民歌来源应加以说明，如选自何处、流行地区等等。

16. 附录。建议每卷附录下列项目：本卷民歌来源的目录索引，本省（市、自治区）编辑的《民歌集》目录索引和民歌分布、采集情况的地图。

17. 编选民歌的数量。由于各地区情况不同，数量不作统一规定。原则上是在精选的前提下，注意品种和题材的全面反映；数量不限，即有多少选多少。每卷可按先后次序陆续编为第一册、第二册等。

18. 书名和分卷。总称《中国民间歌曲集成》，全书共

三十卷。分卷为《中国民间歌曲集成》(××省卷)或《中国民间歌曲集成》(××省卷)第一、二、……册。各卷均用简谱排印,不附伴奏。将来如有必要,拟在各卷的基础上,另编一部单卷本的《中国民歌选》,用线谱和简谱两种版本印行,并附音响资料目录,供一般音乐爱好者学习演唱之用。各卷出版时间视各省(市、自治区)的具体情况而定;大体上争取一九七九年完成若干卷,一九八一年全部出版。希望各省(市、自治区)中国音协分会,把它作为一项重要工作,及早动手,争取早日完成。

中华人民共和国文化部

中国音乐家协会

一九七九年三月

《中国民间歌曲集成》

编选工作座谈会纪要

中华人民共和国文化部与中国音乐家协会于四月八日至十五日在安徽芜湖举行《中国民间歌曲集成》(下简称《集成》)编选工作座谈会。召开此次会议的目的是:一、进一步明确编选出版《集成》的重要意义。二、加快收集、整理和编选的进度。三、确定《集成》各省(市、自治区)卷的规模、格式和出版时间。出席会议的有全国各地代表六十二人。

一

座谈会指出编辑出版《集成》不但对于发展我国社会主义的民族音乐文化具有重要意义,而且对于研究我国的政治、历史、文学、语言、民族、社会风俗等方面也有重要的参考价值。这是社会主义音乐事业中的一项十分重要的基本建设。

目前全国已收集到的民歌,根据初步统计有九万一千九百余首。进度快,接近完成的有河北、山西、安徽和山东四个省卷。其中河北卷已从先后一万余首民歌中选出一千九百

一十八首分编四册。山西卷已编出六册资料本，共收入民歌二千四百余首。安徽卷则编选了三册，共包括民歌一千余首。大部分省（市、自治区）正在进行编选中，也有少数尚未着手进行。

进度快的河北、山西、安徽三省他们的主要经验是：

一、领导重视。从省、地、县各级有关领导都十分重视这项工作，他们指定专人负责，并挑选那些热爱民族音乐、熟悉民歌、事业心和责任感强的同志组成编选班子，以保证编选工作的顺利进行。例如山西于去年六月召开了编选《集成》山西卷为工作会议，由于领导重视，不仅很快地解决人力、物力和财力的问题，且对该省全部编选工作推动很大。

二、担任编辑工作的同志对编选《集成》工作的目的和意义以及对这项工作的紧迫性都比较明确，因而他们行动快，决心大，及时地把这项工作抓起来。许多地方还成立了省、地、县三级编辑小组，组织措施健全、有力。

三、积极采取各种措施。各地除转发《通知》和召开工作会议外，如安徽还举办了骨干训练班；山西举行了全省民间音乐会演；河北先由各地区编出了地区卷，然后再在这一基础上编选省卷本。他们做到了广泛宣传，发动群众采风，消灭空白，上下结合，把已掌握的民歌汇拢在一起进行编选，以保证编选的民歌的高质量。

通过各地情况的交流，大家越发感到对于民族音乐抢救的紧迫性。如河北在文化大革命前已搜集民歌八千余首，文化大革命中全部资料不知去向；原有戏曲三十八种，现在只能搜集到二十二种，其他十六种已不易收集。音响资料的录制工作，就更加紧迫。老民歌手有的已经逝世，有的因年

老体衰逐渐失去了演唱能力，至于年轻的民歌手能掌握一定的风格特点的也是不可多得。许多宝贵的民族音乐遗产，如不及时抢救，即有失传危险，不能不引起我们的高度重视。



会议围绕着如何编好《集成》的问题，展开了热烈讨论之后，对下列问题取得一致的认识：

一、关于编选规模和标准

《中国民间歌曲集成》是我国民歌的总汇。省（市、自治区）卷应在充分采集的基础上，根据“质量高、范围广、品种全”的编选原则进行。在内容上要求具有人民性、艺术性和科学性；范围上要包括各个民族、地区和各个历史时期；品种上要包括各个歌种和各种体裁形式、音阶调式等民歌。总之要求在总体上反映出本地区的民歌全貌。至于在曲艺、戏曲中采用的民歌，至今仍然作为民歌形式流行，有些民歌虽然向戏曲、曲艺过渡但尚未定型，以及古代民歌也应包括在《集成》的编选范围内。

会议一致认为编选方法应把过去已有的民歌资料与新收集的民歌结合起来，内容与形式要注意地方特色。专（州、盟）、县（旗）要大力进行搜集工作，有条件的可编出县（旗）集，专（州、盟）集，这是编好省卷的可靠保证。有些曲调可取而歌词不好的民歌，如仅个别词句有问题，可考虑进行适当修改，不便修改的民歌可另编一集，作为内部的资料，供今后研究参考。

对于音响资料问题会议也进行了讨论，认为民歌的音响

是一件非常重要的研究资料,也是我们抢救的重点,应该给予应有的重视。《集成》中编选的民歌应尽量有录音,如有实际困难也要争取将各歌种中有代表性的,和即将失传的民歌录制下来。老歌手的演唱能录音的要赶紧录制,不能演唱的可组织他们传授培养新的民歌手。对于优秀民歌手的演唱录音要注意质量。录音时最好能按照传统歌唱形式或生活中歌唱的实际情况录制,不要离开老民歌手,专门找歌舞团青年演员演唱录制。

二、关于分类

会议一致认为先按民族分类,再以体裁形式(歌种)分类,每一类别依时期为序,适当照顾相同的题材。各兄弟民族可按照本民族的传统分类法分立类目,其歌种与歌名应保持其原有名称,不宜以其他民族的名称来代替。

三、关于各省(市、自治区)卷“概述”的写法,认为主要应包括三个部分:

第一部分:介绍本省(市、自治区)有关历史、地理、经济、民族、语言、文化等方面的概况。

第二部分:民歌与人民生活的关系。着重介绍本卷民歌的题材内容,要联系社会生活、风俗习惯,传统的歌唱活动,以及革命历史民歌的介绍。

第三部分:民歌的分类、分布和一般的音乐分析。如地方色彩,风格特点,体裁形式、曲体、词体、音阶调式,节奏、节拍以及歌唱特点。

四、关于《集成》的体例和规格。(见附录)

三

此次会议，还谈到如下一些问题：

一、目前民歌、民间器乐、戏曲、曲艺、琴曲等五方面都存在一个抢救问题，有条件的省（市、自治区）在重点抓《中国民间歌曲集成》的同时，其他四种《集成》也可根据情况结合进行。首先应抢救各种音响资料，但有些地方仍缺少必要的录音设备，急需有关领导单位帮助解决。现在录音工作是最薄弱的一个环节，需要大力抓紧进行。

二、目前还有一部分民歌记录资料，散见在过去历史刊物中或保存在音乐工作者个人手中，因此有必要采取各种方式在全国范围再进行一次广泛的征集工作，尽量求得资料的全面，以保证《集成》的编选质量。

三、民族地区的同志们认为兄弟民族的《集成》编选工作更加复杂、艰巨。有的地区主要缺乏专业人员和技术力量，如不设法解决，必将影响整个《集成》的出版日程。另外在语言、记谱、翻译各方面都存在着一些问题。大家建议下半年召开一次专门会议加以解决。

一九八〇年八月

附录：关于《集成》的体例和规格：

1. 《集成》的结构

(1) 序

(2) 某省(市、自治区)民歌概述。

(3) 分册目录

①歌序②歌名③形式(小类)④专县名⑤页码

(4) 各种图表

①省(市、自治区)行政区域图(标出新、旧石器时代文化遗址分布状况)。

②民歌歌种分布图。

③各种音阶，民族语言以及地方方言分布图表。

注：各地应根据实际情况设计图表，有些情况如用文字在概述中说明亦可。

(5) 曲谱

注：有关某歌种的照片附在某歌种的曲谱下面。如：特殊劳动照片，有代表性的传统歌唱形式照片等。

(6) 附录：本卷索引

①本卷总目录(可附在省卷第一册，第一册单独目录可省略)

②地区曲目索引

③近似曲调曲目索引

注：各地应按其具体情况来拟定各种形式的索引，在种类上不强求一致。

(7) 后记：内容包括

①采编工作概况

②有关问题说明

③省卷有关主要编辑人员名单

2. 谱面规格

中上方写歌名，歌名下括号写形式名称（如体裁歌种、腔调名、曲体名等）。

左上方写两行，上行调名、节拍，下行速度记号、表情术语。

右上方写两行，上行县名，下行民族。

歌曲下右方括号内写演唱者、记录者名。如有注释，可写在歌曲下面，多种注释可分（1）（2）（3）……

记谱方面几项具体规定

（1）在小字一组的各种调的范围内一律不加高低音点。

（2）可按调式音定调，如 $5 = D$ $\dot{6} = C$ $1 = C$

（3）歌名一般应以歌词内容取名，尽量用当地传统叫法，或以歌词首尾句、点题句为名。

（4）歌词中的衬词，衬句加圆括号。号子一般可不加，如有主词仍加括号。号子中遇到穿句子要括起来。歌词中的语气词可不括，要保持其完整。

（5）歌词中要加标点，可参照乐句划分。特长的衬词可按分句括号并参照乐句的划分标出标点符号。

（6）汉族方言歌词原来一般字典上有字的尽量采用，不要延用过去传误的字或另造新字。

（7）多段词以曲谱下面配五段为限，超过者可附在歌曲后面。

（8）有文字的少数民族民歌要用民族文字记词。谱面可按第一行曲谱，第二行民族文字，第三行汉语译配排列。如系多段词自第二段开始的民族歌词和汉语译配（或译意）依序放在歌曲的后面。

少数民族地区《中国民间歌曲集成》

编选工作座谈会纪要

一九八〇年十月十三日至十九日，在北京召开了少数民族地区《中国民间歌曲集成》编选工作座谈会。会议是根据四月间安徽芜湖《中国民间歌曲集成》编选工作座谈会的决定而召开的。目的是解决《中国民间歌曲集成》少数民族地区各《省（自治区）卷》编选工作中的一些特殊问题，特别是各民族的语言文字问题。参加会议的有辽宁、吉林、内蒙、新疆、宁夏、甘肃、西藏、青海、四川、湖南、贵州、云南、广西、广东和福建等十五个省（自治区）的代表（缺黑龙江）和北京一些有关部门的同志共三十一人。会上文化部周巍峙副部长和国家民族事务委员会江平副主任讲了话，中国音协副主席李焕之同志在开幕会议上讲了整理中国民族音乐遗产的重要意义以及这次会议所要解决的问题，并在会议结束时做了会议总结。会议期间中央民族学院艺术系关也维同志和音乐研究所简其华同志均对少数民族地区在编选《中国民间歌曲集成》工作中的民族语言文字的问题作了专题发言。经过代表们的充分座谈，统一了民族地区编选工作中的意见和作法。

现将情况和问题分述于下。

情 况

安徽会议到现在已半年了。半年中各少数民族地区的《省（自治区）卷》编选工作上，由于多数地区的领导重视和参与编选工作同志的辛勤工作，情况均有不同程度的变化。从编选进度看：吉林、贵州、广西、内蒙、新疆和云南等地区均各自掌握了各民族的民歌两千到三千首以上；进度快的譬如贵州省的《地卷》和《县卷》均已编出，《省卷》正在编选中；《内蒙卷》初稿三册已基本完成，即将刻印成册。从编选范围看：吉林、贵州、广西、内蒙、湖南、宁夏和黑龙江诸省（自治区）则都收集到了不同数量的各民族民歌，基本上补齐了民族音乐上的空白点。从编选经费看：有些《省（自治区）卷》的编选费用基本上得到了解决；譬如《广东卷》的编选费用同省“民间音乐研究室”的经费结合起来了；《湖南卷》的编选费用由省音协同省文化局共同筹划；特别是《广西卷》的编选工作不仅省文联同省文化局合作得好，还邀请了省民族事务委员会派干部参加了具体工作和在经费上予以支持。这些都是好的变化。尽管如此，却还有少数省（自治区）由于各种原因，有关领导尚未抓或未具体抓此项工作，以致编选工作中的困难很多，大大影响了编选工作的推进。

根据代表们反映的情况，各省（自治区）编选工作上都遇到人力、物力、财力不足的问题。与会代表一致提出呼吁各省（自治区）有关领导同志，要重视这项工作并协助具体

解决以上问题。

由于代表们的思想解放，畅所欲言，并能在较短的时间里，对照安徽芜湖会议《纪要》提出了少数民族地区《中国民间歌曲集成》编选工作中多方面的问题，特别是对民族语言文字方面的问题，经过充分讨论，最后统一了思想认识，得到比较明确、符合实际的解决。

会上文化部周巍峙副部长讲了收集、整理民族音乐遗产是文化事业的一个重要方面，并要求代表们回去向省（市、自治区）的领导同志汇报情况，重视《中国民间歌曲集成》的编选工作和帮助解决人力、物力、财力方面的困难问题。国家民族事务委员会江平副主任讲了民族政策和民族的语言文字等方面的问题，并提出编选《中国民间歌曲集成》是民族文化工作中的一项重要工作，各省（市、自治区）的民族事务委员会应积极支持和参与这项工作。两位领导同志的讲话，受到了全体代表的热烈欢迎和拥护，希望讲话的精神得到认真贯彻。代表们还在文化部和国家民族事务委员会领导同志的关怀下，看了少数民族文艺会演，听了文艺会演的总结和参加了茶话会。大家表示回去后一定要把《中国民间歌曲集成》的编选工作做好。

编选工作中的几点意见

第一条：关于少数民族语言文字的书写问题

1. 有文字的民族，其歌词一律用各民族文字。其歌曲格式按安徽芜湖会议《纪要》规定书写。即：

第一行：曲谱

第二行：民族文字歌词

第三行：汉语译配（即能跟曲谱演唱的）

注：如系多段词，从第二段词起可依顺序附记在歌曲的后面；其汉语译配部分也可采用译意，但意思要准确。

2. 无文字或无通用文字的民族，其歌词部分，可任择国际音标或汉语拼音来代替；但本卷要统一，即不要同时兼用两种拼音文字记录。

3. 民族文字书写方法，应适应曲谱从左到右的原则；如有从右到左的民族文字，照上述写法确有困难，则可参照本条第二点的办法书写，但要把本民族的文字附在歌曲的后面。

现以维吾尔族民歌为例，其书写方法如下：

第一行：曲谱

第二行：维吾尔新文字歌词

第三行：汉语译配

如系多段词，从第二段起歌词可附在后面，其格式如下：

维吾尔新文字歌词	维吾尔老文字歌词	汉文译词
.....
.....
.....

关于某些民族已通用汉语及汉字者，可仍沿用汉字记词。

注：此写法，可由《省（自治区）卷》编委会商同本地有关部门解决。

第二条：对安徽芜湖会议《纪要》的补充意见

1. 歌名要尽可能地保持本民族的传统名称。如以歌词中的某句歌词或以内容命名的歌曲，也应将传统歌名附在歌

名后面的括号内。

2. 按调式定调或用群众习惯的基本音定调均可。即 $1 = C$ 、 $1 = F$ ……。但本卷要统一。

3. 八度高低音点可按安徽芜湖会议《纪要》规定办法书写。也可采取这首民歌音域中用的最多的一组音阶，不记高低音点的办法，但本卷要统一。

4. 由两种或三种节拍组成的民歌，如不同的节拍是规律性地反复，即可在歌曲的左上方按节拍出现的先后顺序注明拍号；如几种节拍的交替不规则，拍号要写在小节开始。

5. 速度记号以文字记法或以每分钟多少拍的数字记法均可。但本卷应统一。

6. 关于节拍较“散”的民歌，尽可能记出基本的长度，或以虚线作小节线，适当地标出一些乐句（或以‘号划分乐句）、段落，以便阅读。

7. 过长篇的叙事民歌，是否全部发表，意见尚不一致。目前可暂选其中较完整的若干段歌词进行选编。其余部分交“总编辑委员会”讨论决定。

8. 收集民歌时一般情况应根据演唱人的音高定调；特殊情况也可根据群众习惯的音高定调（也有的民歌是根据某种乐器定调，以致形成了固定音高的习惯）。譬如青海的“花儿”，有群众演唱时的习惯音高，错了就唱不出它的韵味。

9. 跨民族、跨地区的民歌，只要流行于本地区或本民族而又够编选标准的均可收入。

10. 编选《中国民间歌曲集成》与本地宗教教规有矛盾时，应协同地方有关部门本着做思想工作的精神解决问题。

11. 歌曲右下方括号内写演唱者、记录者、记词者、译

词者、配歌者等。

几 点 建 议

建议省（市、自治区）党政领导同志对收集、整理和抢救民族音乐遗产这项工作，给予重视、支持和领导。

建议一些人力不足的省（市、自治区），由文化局从文工团及业务单位抽调一定数量有经验、业务能力强，但目前又不适宜演出的人员，组成强有力的班子，负责民族音乐遗产的收集、整理和研究以及五种《集成》的编选工作，来保证这项任务的顺利完成。

建议省（市、自治区）文化局和音协分会，共同组织各方面的力量，根据需要与可能进行一次民族音乐遗产的普查或重点抢救某个或某几个濒于失传的乐种；因为这项工作不仅有深远的历史意义和现实意义，而且也是编选好五种《集成》的基础。

建议省（市、自治区）文化局与财政部门协商把收集、整理和抢救民族音乐遗产的经费列入文化经费项下支付，并把它尽可能的固定下来，专款专用。

建议省（市、自治区）财政部门和商业部门，对收集、整理和抢救民族音乐遗产所需录音器材的购置，予以支持，因为这是工作的必要手段。

建议多民族的省（市、自治区），民族事务委员会及有关人员都能参与收集、整理和编选出版五种《集成》的机构和工作，以期共同解决工作上存在的问题。

一九八一年元月

提高编选工作质量 深入研究定稿标准

——《中国民间歌曲集成》北方
三“省卷”定稿会议纪要

《中国民间歌曲集成》山西、河北、山东三“省卷”定稿工作座谈会，于一九八一年八月二十五日至三十一日在北京召开。会议由中国音乐家协会副主席、《中国民间歌曲集成》副主编孙慎同志主持。除三“省卷”编委会代表外，出席会议的还有全国编委会部分编委贾芝、晓星、刘采石、洪飞、张沛、厉声、杨匡民、李江、金西；文化部艺术一局专员万菁舟等二十余名同志。文化部代部长、《中国民间歌曲集成》副主编周巍峙同志对这次会议很关心，他提出，民歌集成要抓好编选质量，重视科学性，抓好音响资料。中国民间文学研究会副主席贾芝同志，就民间文学的精华与糟粕问题，改旧编新问题，民间歌曲的教育作用、认识作用、美感作用以及采集整理民间文学的科学方法等问题，在会上作了专题发言。最后，孙慎同志做了会议总结。

会议回顾了去年安徽会议以来，各地从采集到编选定稿工作的经验，并围绕如何提高编选工作质量，和对若干编选

中有争议与不明确的问题，展开了热烈讨论。与会代表一致认为，三“省卷”根据安徽、北京两次座谈会的“会议纪要”以及“关于《中国民间歌曲集成》编审工作的几点意见”等文件的要求，在编选工作上取得了很大的成绩，但离定稿要求还存在不同程度的差距。会议要求还未进行过民歌普查的省（市、自治区），继续组织力量进行收集，不要留有空白点，使民歌集成名符其实地成为“集成”。三省代表一致表示，会后将根据会议提出的意见抓紧时间作进一步修订，做出一份比较全面、系统和完整的“省卷”送审稿，送全国编委会最后审定。

会议对《中国民间歌曲集成》编选的取舍标准，分类和释文，“概述”的写法，音响资料等问题，进行了热烈的讨论并取得了基本一致的看法。

一、关于取舍标准

出版《中国民间歌曲集成》的目的，是为了继承和发扬我国民族音乐的优良传统，是我国社会主义音乐的一项基本建设。《中国民间歌曲集成》应是集优秀民歌之大成。既是优秀民歌，就要尽可能地精选那些好的和比较好的民歌；既是大成，也要在编选范围上适当放宽。为此，就要对民歌中的精华与糟粕有所取舍，精华与糟粕搀在一起的民歌，也要采取历史唯物主义的态度，慎重考虑，酌情取舍，以保证民歌编选工作的质量与数量。取舍标准是个复杂问题。对此，应根据“去粗取精，去伪存真”的原则进行。一般的应求其内容与

形式，思想性与艺术性的统一。歌词，要求多方面地反映人民的劳动、生活、斗争和愿望。曲调，要求有丰富表现力和地方特点。会议提出下列几点意见以资参考。

1. 要区别爱情和黄色歌曲的界限，进行取舍。反映劳动人民爱情生活为内容的歌曲可以编选；宣扬色情、淫秽、猥亵和性行为的歌曲为黄色歌曲，不宜选入。

2. 要区别反映真善美和宣扬假恶丑歌曲的界限，进行取舍。真实地反映劳动人民的生活和思想感情的民歌，可以编选；丑化劳动人民的民歌，如取笑生理缺陷和低级庸俗的民歌，不宜选入。

3. 要区别一般封建意识与内容反动歌曲的界限，进行取舍。由于历史局限，民歌中的个别词句带有封建意识的，应和整个内容宣扬封建伦理道德的歌曲相区别，酌情编选；站在统治阶级立场诬蔑和咒骂劳动人民的反动歌曲，不宜选入。

4. 对新民歌的取舍应注意以下几点：

(1) 在群众中广泛流传的群众或专业工作者填词的新民歌，只要曲调是传统的，可以编入，并尽可能将原传统民歌附后。

(2) 建国后的新民歌，应按十一届六中全会《关于建国以来若干历史问题的决议》的精神进行严格的选择。

(3) 专业音乐工作者创作的民歌风的作品，不宜选入。

此外，在会议讨论中还提出了有的民歌从内容主题来看，基本上是健康的，但其中有个别词句不好，或文理不通等情况，会议认为，只要在不改变原意，不违反历史真实的原则下，可以作必要的修改。

二、关于分类及释文

1. 为了做到民歌分类的科学性，三“省卷”根据安徽会议确定的按体裁分类的方法，作了各种尝试。由于各省歌种流行情况与采集数量比重不尽相同，在具体划分及编排次序上存在某些差别，大体上是按号子、山歌、小调、歌舞曲（或秧歌）、套曲、儿歌等体裁为序排列，基本上是大同小异。

三省在分类上遇到的主要问题是小调与歌舞一类民歌较难区分，有搀杂现象。各省按自己的特点，作了如下归类：河北卷在小调类内，以暗分（不标明项目）的方法，分为“抒情小调”、“歌舞小调”、“叙事性小调”、“数唱性小调”；山西卷原有一类叫“演唱”，包括左权“小花戏”、“二人台”、各地的地秧歌，及套曲性质的“审录”、忻县“昆曲”等，为了更切合这些民歌音乐体裁形式的特点，现已归入“歌舞曲”类之中；山东卷将结构较大的民歌，归入“大型演唱”类。

2. 在三“省卷”中，有的将“叫卖调”单独列为一种体裁，有的因数量少放在“号子”之后。由于“叫卖调”属于“生活音调”，因此建议将“叫卖调”、“哭腔”、“吟诗调”等，以生活音调类的名称作为“附录”放在卷末。

3. 大家认为，在各类体裁中的新民歌，按时间采取“由远及近”的秩序排列为宜。传统民歌仍采取内容相近或同一歌名的民歌集中在一起。

4. 释文问题：具有共性的大类的体裁如号子、山歌、

小调、儿歌等，各“省卷”放在《民歌概述》中简介，不单独另写释文。但具有地方音乐特点的小歌种（如号子中的“打碓号子”、“石膏矿号子”、“流送号子”……等），各“省卷”应分别写出简介性的释文，列于一类歌曲的前面；如仅一、两首，则可放在歌曲的下面。释文应力求准确，内容包括歌种的沿革、流传地区、歌唱活动的时间季节场合、演唱形式及艺术特点。

5. 注释问题：歌词中的方言、土语及需解释的名词，均应写简明扼要的注释。凡在“省卷”中多次出现的同一方言、土语等，一律统一编号（“注一”、“注二”……），放在全卷的后面；如只注释一处，则可放在当页的下面。

三、关于《概述》的写法

三“省卷”的《民歌概述》，基本上都是按照安徽会议的规定撰写的。会议在研究了三“省卷”的《概述》后，认为尚需作进一步修改，并提出应注意以下几点：

1. 《概述》有别于研究民歌的学术论文，主要应是对本省民间歌曲作概括性的客观介绍，帮助读者了解该省民歌的全貌及流布情况，艺术特点。

2. 《概述》在谈到本省有关历史、地理、经济、民族、语言、文化等方面的情况时，必须紧密地、有机地与民间歌曲联系起来，不要脱离民歌音乐的分析，去孤立地介绍社会人文情况。

3. 《概述》的篇幅不限，但要言之有物，实事求是，

有说服力，文字结构要力求精炼紧凑，生动活泼。

四、关于音响资料

音响资料是《中国民间歌曲集成》的一个重要组成部分。周巍峙同志最近又再次强调抓好音响资料的重要性。根据文化部与中国音协所发文件的要求“《集成》中编选的民歌应尽量有录音”，山西卷编委会在基本完成编选工作后，又不失时机地专门召开“民歌录音会议”，部署民歌录音工作。这种一抓到底的作法，值得各地学习。

录音工作的经费开支较大，各地文化主管部门仍需拨出专款，有计划有步骤地搞好音响资料的录制。民歌的录音，应以中、老年农、牧、渔民演唱或原演唱者的音响为准，即使声音差一点也不要紧，这样的录音才具有一定的科学价值。

各“省（市、自治区）卷”的音响资料应送一套给中国民族音乐集成编辑办公室保存。所需磁带由集成编辑办公室交付。

上述意见，只是山西、河北、山东三个“省卷”集体定稿会上所提问题的讨论总结。其他省（市、自治区）的具体情况各不相同，此件仅供参考。

《中国民间歌曲集成》

全国定稿工作座谈会纪要

自中华人民共和国文化部和音乐家协会于1979年3月重发编选《中国民间歌曲集成》的通知以来，由于各地同志们辛勤努力，认真进行收集、整理和编选工作，三十卷本的《中国民间歌曲集成》已初见成果。截至目前为止，已完成初稿并送全国编委会审阅的有山西、河北、山东、内蒙、宁夏、辽宁、上海、天津、湖南、湖北十个“省（市、自治区）卷”；编选工作已基本完成并计划年内送审的有广西、吉林、江苏、浙江、河南、陕西、江西、安徽、福建、广东等十个“省（区）卷”其余的“省（市、自治区）卷”亦可望于今、明年编好送审。据不完全统计，各地收集到的民歌已达十八万首之多，编选入各卷中优秀的或比较优秀的民歌有三万一千多首。编选工作取得的这些成绩，令人鼓舞。

为了研究有关定稿事宜，交流经验，推动编选工作的进一步开展，文化部和音乐家协会于1982年8月21日至28日在北京召开了《中国民间歌曲集成》全国定稿工作座谈会。出席会议的有：各省（市、自治区）编委会负责人和主要编辑人员，《集成》编辑办公室和编审工作组成员共七十余人，文化部艺术局长李刚也出席了会议。会议由中国音协副

主席、《中国民间歌曲集成》副主编孙慎主持。中国音协主席、《中国民间歌曲集成》主编吕骥在开幕式上讲了话，并在会议结束时做了总结报告。文化部副部长、中国音协副主席、《中国民间歌曲集成》副主编周巍峙做了长篇讲话。（吕骥、周巍峙同志讲话全文另发）。

这次定稿工作座谈会之前，吕骥同志还主持召开了部分在京的29名全国民歌集成编委参加的编委会，听取了《中国民间歌曲集成》编辑办公室负责人刘采石关于编选工作情况的汇报，讨论了如何开展工作及定稿座谈会要解决的问题。

整个定稿座谈会历时八天，通过大会发言，小组讨论，深入地研究了与定稿有关的一些问题，取得了比较一致的看法。

一、认真普查民歌，提高编选质量

会议期间，就普查民歌问题交流了经验。山西、湖北、江西、内蒙等地代表在大会发言中，介绍了采集、编选工作情况和具体做法。一致认为，对民歌进行全面普查，从编县卷、地（州）卷入手，是保证“省（市、自治区）卷”质量的关键之一。几年来的情况说明，各地工作的发展是不平衡的。有的地区对民歌进行了认真的普查，掌握了大量的民歌材料，能反映出民歌的全貌；有的地区则不够重视，或在过去收集基础上作部分增添，或只在局部地区抽查，很难达到应有的质量。

会议认为，为了把这部具有音乐文献性质的集成编选

好，全面达到“质量高、范围广、品种全”的要求，体现我国民歌的全貌，具有充分的代表性和较高的科学价值，一定要对民歌进行认真、全面的普查。因为普查不但对于发掘丰富的民歌遗产使不致失传有重要意义，同时还由于只有通过普查，在掌握大量民歌材料的基础上才能把集成编好。从目前已编出初稿的各“省（市、自治区）卷”的材料看来，都需要在这一方面作进一步的努力。除了向民间艺人收集外，还应向各地农民、手工业和其他劳动人民收集。凡已普查过的应重点复查，没有普查过的要补课，消灭空白点，务使每个县的民歌都应该得到反映，不要遗漏。在普查工作中还要搞好音响资料。新收集的民歌应做到首首有音响，过去收集的民歌，也要尽可能把音响资料补起来。这项工作既要抓紧时间，又不要草率从事，应十分严肃认真地掌握质量问题。

二、编选标准及版本问题

1979年以来提出的“质量高、范围广、品种全”的三句话，区别“爱情与色情、美与丑、一般封建意识与反动思想”的三条界限，是编选《集成》的基本原则，也是对定稿的基本要求。

会议认为，要全面达到编选标准，应力求体现以下三个方面：

一是要选好民歌，这是《中国民间歌曲集成》的主体。要保证民歌编选的质量，首先要从编“县卷”入手，有歌必录，择优而选。好的和比较好的民歌，应是真实地反映人民

的生活和人民的心声。民歌材料要确实可靠；歌词语言要淳朴优美；曲调要完整，民族风格、地方色彩要鲜明或比较鲜明，民歌的声腔要具有特性。

二是要有图文并茂的介绍。民歌概述、歌种释文、方言土语注释应具有科学性。既要内容翔实、言之有物，又要简明扼要、生动活泼。为了说明某些歌种的流行情况及演唱方式，应附上必要的照片和插图。

三是要有与曲谱相适应的原始音响资料。对于编选民歌集成，曲谱文字资料重要，音响资料更重要。凡收集到的民歌，应尽量配齐录音。对于具有某种特殊风格和反映某种劳动方式的歌种，最好能争取现场录音。

会议认为，为了适应不同读者的需要，各地收集到的民歌，可考虑出四种不同性质的版本：

一是集成本。即《中国民间歌曲集成》各“省（市、自治区）卷”，规模一般为800—1,500首，作为学习和研究之用。79年提出的“质量高、范围广、品种全”以及81年提出的区别“爱情与色情、美与丑、一般封建意识与反动思想”的三条界限这一编选《集成》的基本原则和定稿的基本要求，应继续贯彻执行。

二是精选本。从《集成》本中精选最优秀的民歌，供群众演唱和欣赏之用。

三是资料本。凡属内容不健康、色情、迷信、反动的民歌，可编为内部资料，严格控制，仅供专业研究之用。

四是保存本。凡《集成》本、《资料》本不收录的民歌应全部油印或复印成册，分送有关音乐机构和文化部门妥善保管，以备查考研究之用。

当前，应集中力量编选好集成本。其他版本可根据各地实际情况和条件，有计划地逐步编辑。

已着手编的《中国民歌选》（1,000首）、《中国各民族民歌选》（500首）、附钢琴伴奏的《中国民歌》（300首）三种，今年十二月前可基本完稿。

三、定稿办法

会议认为，定稿是把好质量关的重要环节。由于任务繁重，工作量大，应采取上下结合，“三榜”定稿的办法进行。即：以各省（市、自治区）编委会审定为基础；再分片互相交流经验，进行复审，一般以相邻近的省（市、自治区）自由结合；最后送交全国编委会终审定稿。

鉴于全国编委均系兼职，而终审又是件十分细致、繁重和紧迫的工作，会议认为应充实中国民歌集成编辑办公室的力量，建立一个工作效率高的编审工作组，根据全国编委会的意见有计划、有重点地进行终审，争取在短期内选择几卷编选得较好的卷本，抓紧时间审定付印。

四、有关编选工作的几个问题

关于分类问题。

会议认为，民歌的分类，仍应依照1980年安徽会议提出的先按民族、再按体裁形式排列。新民歌一般不另列一类而归并入各种体裁中。如新民歌数量较多，也可考虑另列。

少数民族民歌分类比较复杂，原则上按体裁分类，能统一的就统一，不能统一的则可按各民族传统习惯分类，但应注意分类的科学性。

关于宗教歌曲问题。

会议认为，宗教歌曲是我国民族音乐遗产的一部分，应全部采录收集。在编选时，对宗教歌曲要细致分析。凡从民间吸收到宗教的民歌，如仍保持民歌的原貌，则不以宗教歌曲看待，可作为民歌选入集成。其次，对在群众中流传的带有宗教色彩的歌曲和宗教仪式中演唱的宗教歌曲要加以区别。前者可酌情选择其有代表性的编入集成，后者可编入资料本或保存本。

关于少数民族民歌译配汉语的问题。

会议认为，少数民族民歌歌词的译配汉语是件比较复杂而繁重的工作。各地应组织力量，和民间文学工作者、语言工作者一起共同进行。

根据不同情况，少数民族民歌歌词的译配可采取以下几种方式：

一是用汉语意译配歌，即在每段原词下配上与曲调适应的汉语意译歌词。

二是用汉语直译配音，将直译歌词附在原词下面，不求与曲调相适应。

三是用汉语翻译大意，附在歌曲下面。

四是对没有文字的少数民族民歌，均采用国际音标注音。汉语译配可以采用前述一、二、三的任何一种方式。

关于图表问题。

会议认为，为了有助于对各省（市、自治区）民歌的各

方面状况和全貌的了解，绘制有关的图表是必要的。如按原来规定绘制有困难，一般也应该绘制下列三种或四种（多则不限）：

（1）省（市、自治区）行政区域图，对其山脉、水系、山区、平原均应有所表示。

（2）民歌歌种分布图。

（3）方言区域图。

（4）多民族地区应增绘民族分布概况图。

关于编选台湾卷问题。

会议认为，台湾卷的编选工作应在已经筹备进行的基础上，加快编选工作的进程。除委托福建省文化局和音协分会邀集台盟、台胞联谊会等有关单位派人组成台湾卷资料的收集编辑工作组负责编选工作外，并应约台湾省专家参与，共同编选。

关于出版问题。

《中国民间歌曲集成》应争取尽快出书。具体出版办法，会后与有关部门另作专题研究，统筹安排，制定计划。

五、关于机构、人员、经费、器材

三年多来，《中国民间歌曲集成》的编选工作很不平衡。许多地方做得较好，工作进展较快。但也有不少地方的工作机构、人员编制、经费、器材未能得到妥善解决，给工作造成一定的困难。因此，会议认为，为了使《中国民间歌曲集成》和其他几部集成的编选工作顺利开展，亟待在各

省、市、区文化局或音协分会领导下，建立一个常设性的工作班子，拨给专款，增添设备（如录音机、磁带等器材）。建议各地文化局大力支持民歌收集工作，抓紧解决工作人员和经费问题，会同音协更好地完成这一任务。

《中国民间歌曲集成》的编选是件空前规模的大事，在各级党政领导的重视和支持下，在广大民歌手和专业、业余音乐工作者的努力下，取得了可喜的成绩。会议认为，各地在收集、编选和定稿工作告一段落时，应认真总结，树立榜样，表彰先进，并将好人好事汇综上报全国编委会，或通报全国，或在报刊上介绍，以推动我国民族音乐事业的发展。

审定民歌集成的补充规定

一、今后的定稿办法

会议回顾了去年八月第一次全国编委（部分）会和全国定稿工作座谈会以来，各地加速了集成的编选进程，抓紧了省（市、自治区）卷的查漏补缺和修订工作，现送全国编委待审的省（市、自治区）卷已达半数，而全国编委多分散各地，每卷都召开会议进行审阅着实困难。为了加快编审进度，会议认为，今后各卷可委托编辑办公室在集中各编委审阅意见的基础上，提出终审报告请主编、副主编最后审定签发。因此，要求各编委切实负责，把审阅意见及时寄交编辑办公室。

二、各卷都要设立责任编辑

《中国民间歌曲集成》的编辑出版，包括音乐、文字两方面繁重的编校工作，各卷均应设立音乐和文字两方面的责任编辑，协助主编负责该卷从选编、定稿以至出版的全过程。为了达到高质量的出版水平，责任编辑在审阅稿件时，应做

到“三校一读”。

三、分 类

民歌分类，是集成编选工作中的一个重要课题，各地也在编选实践中进行了不少有益的摸索。这次审定的两个省卷，各自采取了不同的分法。湖北卷为了突出民歌风格的地区色彩，采取了先按五个地区分编之后，再按体裁分类的做法；山西卷则直接按体裁分类。会议认为，两种分法，各有长处，关键在于能否客观、准确地体现各地民歌的分布、风格和形态等状况。按体裁分类，历次文件多有阐发。按色彩区分类，由于“色彩”这一概念所具有的含义较深，内容较广泛，目前可暂不用这一称谓，以改为“地区”为宜。但可绘制一张民歌的地区分布图，不同地区着以不同颜色以示区别。

四、谱面标记

会议认为，民歌谱面标记，仍应以人民音乐出版社制定的《歌曲简谱记谱规格》（暂行本）为依据。这次审定湖北、山西两卷，提出了一些新的问题。经研究，补充如下：

1. 假声唱法标记

假声唱法在声乐歌谱中的标记，是一个新问题。历来中、外记谱法还没有一个统一规定，会议根据北、湖山西两卷曾用过四种假声标记法（即“+”、“◇”、“0”及注

明“假声演唱”)认为:如整首民歌均用假声唱法,可在歌谱第一行上方开始处标明〔假声演唱〕字样;如仅局部采用假声,则在该音符上方标以自然泛音符号“0”,各省(市、自治区)卷应统一。

2. 增加一项“音列(终止音)标记”

湖北卷根据一首民歌的音列(终止音)音域和结构,在每首民歌谱的右上角标出“音列(终止音)”,将该首民歌的音域从最低音依次排列到最高音,并将其终止音用括号括出。如:

$$1=C \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{2} \quad \text{溜打把金钩挂日头} [(5)671235] \\ \text{(田歌·拾秧草·溜咳)} \quad \text{枣阳·资山}$$

会议认为,增加“音列(终止音)”的标记,各省(市、自治区)卷可以仿效。这不仅便于演唱者了解一首民歌的音域;重要的是便于研究者领悟一首民歌的音调特点和风格概貌。如山西民歌《梦梦》的音列(终止音):

$$4(5)6^b7135i$$

湖北民歌《车水情歌》的音列(终止音):

$$1(2)^b3^{\sharp}356^b7i\dot{2}\dot{3}$$

这两个“音列(终止音)”的标出,使它们的音调特色、不同调性的渗透和调式的复合情况等,是很能引起研究者及演唱者的关注和兴致的。因此,这一标记当具有较强的资料价

值和实际意义。

五、录 音

会议重申，要使《集成》提高和加强它的可靠性，必须要求民歌记谱的准确性；同时，为了保证民歌的真实性，还必须要求曲谱与录音尽可能相符。对于少数因历史原因及无条件录音的民歌，亦应该根据当地的流行情况，进行必要的核对，力求符合该民歌的原貌。对选入集成的民歌，原则上均应有原始录音。

六、地图的绘制

会议认为，地图绘制必须十分准确。同时鉴于国内行政区划时有变动，各卷按定稿时政府颁布的行政区划图为准。

七、要保护民歌资料

集成选编的民歌曲谱和原始录音资料，是一份珍贵的“文物”，必须认真加以保护。各地收集的民歌，尚未公开出版，一律不得外传和转录。如有特殊原因借用或购买者，各省（市、自治区）卷编委会应严加控制。

民歌的资料保存，应责成专人保管，以防窃、火、水及其他损害；有条件的地方，应放入档案或保险柜储存。录音磁带还应注意气温适度，以免磁带变质。

八、关于继续深入收集的问题

近几年来，各地在大规模地进行民间歌曲的收集整理，取得了巨大成绩。从湖北卷、山西卷的定稿情况看，虽然在广度和深度上，都达到了相当的水平，但会议认为，我国民歌的蕴藏量极为丰富，很难在短期内全部收集彻底。如在收集和编选工作做得比较好的湖北卷，今年一月在京初步定稿后，又在一些地区发现了过去从未收集到的万首以上的民歌；而且其中还有很富特色的歌种和曲目，给湖北卷增色不少。另如一九八〇年第一批送交了初稿的山西卷，他们在去年定稿工作座谈会后，经过复查，发现全省一百零二个县，竟有十个县没有民歌选入集成，通过“查漏补缺”，才达到县县有民歌的要求，最后消灭了空白点。现各地区仍在源源不断地送来民歌。因此，我们既不能满足已取得的成绩，也不能因已送审，收集工作即行停止。

[注] 此“补充规定”于一九八三年八月于北京召开的《中国民间歌曲集成》全国编委会第二次会议通过。

关于增补《中国民间歌曲集成》 “歌词题材索引”的通知

文音民字(84)第19号

为了使《中国民间歌曲集成》的目录及索引更系统更充分地反映出民歌音乐在体裁、流行地区及题材内容等方面的全貌，便于各方面读者的查阅需要，根据全国编委会主编、副主编在审阅湖北、山西两省卷时提出的建议，决定在各卷的“附录”中增补一项按歌词题材内容分类的索引。经与有关方面研究后，现提出以下具体办法，请各地参照编制。

一、民歌歌词题材类别

按照我国各民族民歌所反映的社会、历史内容，其题材大致可以分为以下六大类及若干细目：

1. 劳动生产类

本类又可分为：（一）农业耕作（如耕地、播种、插秧、锄草、车水、收割等）；（二）林业操作（如伐木、放排、运木、植树等）；（三）放牧；（四）打渔；（五）水上运

输；（六）搬运；（七）修路；（八）筑堤、修房；（九）水利；（十）采茶；（十一）榨油；（十二）晒盐；（十三）开矿；（十四）打石；（十五）砍柴；（十六）叫卖；（十七）纺织；（十八）养蚕；（十九）计数；（二十）扯炉等。

2. 社会斗争类

本类又可分为：（一）诉苦（如长工苦、妇女苦、孤儿苦、工人苦等）；（二）讽刺（如政治的、生活的等）；（三）怠工、罢工；（四）反抗旧礼教；（五）人民起义；（六）民族压迫；（七）旧民主主义革命；（八）第一次国内革命战争；（九）第二次国内革命战争；（十）抗日战争；（十一）解放战争；（十二）社会主义革命；（十三）社会主义建设；（十四）颂歌；（十五）反帝反殖；（十六）国际主义、爱国主义等。

3. 爱情婚姻类

本类又可分为：（一）爱情（如结交、爱慕、相思、情誓、送别、探望、新情歌等）；（二）婚姻（如夫妻恩爱、单身苦、骂媒、哭嫁、反抗、僧尼思凡、小女婿、童养媳、择偶等）。

4. 世情风物类

本类又可分为：（一）节日喜庆（如年节、元宵节、踏青、三月三、泼水节、端午节、火把节、七月七、中元节、中秋节、重阳节、祝寿等）；（二）婚礼仪式（如伴嫁、祝

贺、贺郎、听房、撒帐、闹房等)；(三)丧葬仪式(如悼念祭奠、守灵等)；(四)祭祀(如祭神、祭祖、祭孔等)；(五)伦理道德；(六)颂景(以及颂物、颂古人等)；(七)生活常识(如气象、天文、花鸟、虫鱼等)；(八)诙谐幽默(如大实话、大瞎话、扯白等)；(九)医药卫生；(十)宗教信仰；(十一)民间艺术；(十二)农事节气；(十三)讨乞；(十四)新闻。

5. 传说故事类

本类又可分为：(一)爱情故事；(二)战斗故事；(三)历史故事；(四)神话故事；(五)宗教故事；(六)寓言故事等。

6. 儿童生活类

本类可分为：(一)放牧；(二)催眠；(三)游戏；(四)知识；(五)革命生活；(六)诉苦等。

对以上各类中的细目，各地可根据所选曲目的实际情况，适当予以增删。

二、题材索引的编法

1. 统一编号

各卷本无论是先依民族、地区(或“色彩区”)再依体裁分类；无论是编为全一册或若干分册，所有曲目必须统一按次序编号(即从本卷的第一首编到最后一首)，并将这个

序序号分别标在总目录和卷中每首歌名之前。这个数字即成为这首歌的固定代号。

2. 以“号”代目、编入索引

在确认了某首歌的内容类别后，就将它的序号列入所属类别的某一细目中。假若《绣荷包》在山西卷中是第999首。它的内容主要反映了夫妻间的思念之情。我们就可以把这个“999”列入“爱情婚姻”的“相思”部分。余类推。

3. 内容复杂的曲目，要跨类编入

某些民歌的题材内容具有多重主题性质，如《兰花花》，既是一首情歌，又有对旧礼教旧婚姻的控诉，同时也是一首传说故事。对此就须将它分别列入上述三类当中（假若《兰花花》在陕西卷中是800号，那它就要在“索引”中出现三次）。

采取以数代目、编入索引的办法，既能确切地反映出民歌的内容，又节省篇幅，同时查阅起来也很方便。希望各省、市、自治区卷编委会，在确定每首民歌的题材类属时，一定要细致、认真加以分析辨别。使“集成”更充分地发挥其文献的作用。

以上办法，各地在编辑实践中如有新的建议，请及时函告我们。

中国民族音乐集成编辑办公室

一九八四年八月二十四日

历史的重托

——在《中国民间歌曲集成》全国定稿
工作座谈会上的总结发言

吕 骥

会议已经开了八天。昨天开领导小组会，研究了这次是否完成了任务？大家估计，可以说是完成了任务。但是，如果把它当成定稿会议，恐怕就不能满足大家的要求。实际上，这个会是带有工作性质的座谈会。因为我们过去没有开过这样的会议，没有把全国各个省、市、自治区卷的主编和负责编辑的同志组织起来，一同研究，到底全国民歌集成怎么编，编出来应当是个什么样子？过去曾提出了些要求，大家经常谈的九个字：质量高、品种全、范围广就是过去提出来的。但对这九个字怎样解释？这个问题没有经过详细的讨论。这次会议期间，大家在质量高的方面做了一些讨论，我们觉得这样做很好。这是一方面。另一方面，对于省卷究竟应该是什么规格？过去也作了一些规定，除了民歌、概述以外，还要有一些必要的图表。如湖北卷，按照需要做了几个图表。普遍地感到有一个图表很难做，就是行政区域的变迁

图。当时我们想得也不周到，只是想如果有这么一个变迁图，就可以有助于了解我们这个地方民歌的变化。但现在大家感到有困难，同时也考虑到这个图的作用也不是太大，因为每一首民歌不可能搞清楚它是哪一个时代的，是不是这个地区，是在我们省内，还是在省外？也搞不清楚。所以行政区域的变迁图可以不搞。

至于怎样定稿，当时这个问题也没有整体性的考虑。我们定了个原则，只是把重点放在省(市、自治区)，由各个省(市、自治区)组织编委会自己负责编，编好以后，送到我们这里来，我们总的编委会，想办法抽出一些人来，再加以评议。评议以后认为需要补充什么？应该去掉什么？提出意见以后再请省(市、自治区)去修改，修改完了以后就定稿。这次经过大家讨论，我们觉得这样做也很好，就是采取上下结合的办法，基本上是依靠省、信任省，发扬独立自主的精神。除了省以外，大家认为还可以组织一个片，互相看看。至于这个片怎样组织，当然还可以研究。在会上提出，华北几个省、市愿意组织为一片，两湖和江西也愿成为一个片，大家还可以议论一下，究竟这个片怎么组织法，会上可以酝酿，我们也可以考虑一下。片评定完了以后，再送到我们这里来，我们组织一个工作组，再来复看一遍，然后由我们签字就可以付印了，如果有意见，请各单位再回去修改一下。这也可以说是“三榜”定案：省一级、片一级、然后总编委会，看这样一个办法是否可以？

至于出版的办法，我们还在拟议当中。最初是想由人民音乐出版社出，后来我们考虑到，出版的数量很大，音乐出版社一家负担不起来，三十个省、市、自治区，三十卷，工

作量是很大的。所以后来和孙慎同志研究，是不是可以发动各省、市、自治区出版，各个省、市、自治区也有很大的积极性，因为省、市、自治区会认为：这是我们的财富，是我们省、市、自治区的。我想是否初版至少由各省、市、自治区出，各自出各自的。至于署名问题，其他问题，将来可以规定一下，统一一下。现在的署名不那么统一，有的是几个单位联合，有的是写《中国民歌集成》某某省卷的编委会，这个将来统一一下。担任具体工作的人统统可以写上，参加编辑的是哪些同志，参加工作的人统统可以写上，参加编辑的是哪些同志，参加工作的是哪些同志，在后记里面统统加以说明。大家在会上提出这些问题，是有好处的，把这些问题解决了，可以使今后的工作做得更好。

现在的问题是，对我们的全部工作要不要有个估价？这个工作到底是个什么样的性质？什么样的意义？今天上午周巍峙同志也谈了，我再补充一点。我想我们这个工作，实际上是为将来另外一个工作做准备。因为现在在全国各地都没有一个音乐资料中心。一个县里有多少民歌？有多少好的东西？心中无数。一个省，那范围更大了，过去我们大家都心中无数。原因是我们没有一个集中的资料馆，没有人来帮助我们进行整理、分类、详细注明它们的来源、演变。因此，对于我们的后代，年轻的一代，我们就无从向他们进行这方面的教育，我们的音乐工作者也找不到这样一些资料来学习。所以，我想我们现在的工作，只是我们工作里面的一部分。我们的全部工作是什么呢？就是要把我们的民族音乐搞个中心，各个省有一个中心，各地区也可有一个中心，各县、市也可以有个中心。你到哪个地方去，有录音可以听，有研究的

文字可以看。不仅可以对我们自己的年轻人进行教育，就是外宾来了我们也可以请他参观嘛。有图片，又有图表，有论文，又有音响资料，都可以查得到。因为我们不仅是一个民歌集成嘛，还有戏曲集成，曲艺集成，器乐集成，将来恐怕还应有个歌舞集成。歌舞音乐可以看录相，舞蹈不能单独搞，没有音乐就不行，所以歌舞将来合起来要有一个集成。这是很有意义的工作，也是很巨大的工作。经过我们的整理工作以后，每个县有一个民族音乐资料馆，资料中心，象每个县有文化馆一样。但文化馆是具体工作的机关，它不是一个研究机构，也不是一个资料中心。当然，这个资料中心可以属于文化馆，也可以属于文化局。省里也是这样。如果全国有这样一个资料中心，就可以给你提供资料。原来我们想民族音乐研究所（当然后来不叫“民族”）应该是有这样一个资料中心的。现在是叫音乐研究所，范围广得很，但是结果呢，民族的东西并不作为重点。那么将来我们把这几个集成编出来，有了录音，有了录相以后，这是一个很大规模的民族音乐中心。我们现在做的工作实际上就是这样一个工作。我们这只是开头，为将来的民族音乐资料中心进行了第一步工作。但是这一步工作究竟做得怎么样？我今天不能详细讲，因为我对于已经编出来的各个卷还没有全部翻阅。我觉得我们目前的工作可以说做得好的部分有80%，还要差20%的工作。至于做得不够的地区呢，恐怕还不到80%，或者是做了一半50%的工作。因为我看了有的省（市、自治区）卷，它的面还不广，好多县查不到，看不到有的县的名称，说明他没有那个县的资料。当然也可能是那个县的资料还没有选出来。但这样的集成我觉得不理想，既然你有那个县的

资料，为什么不选出一首、两首有代表性的民歌？

“范围广”的意义，包括每一个县，甚至于每一个公社都应当有它一首民歌。这个要求是不是太苛刻了？大家可以考虑。我希望这次会议以后，大家把这个最后的20%的工作量统统把它补起来、补齐，填平补齐，把空白点消灭了，不希望将来每个省卷有许多空白点，那个时候会受到后人的责备：你们那时候为什么不把我们这个县再收集一点？为什么让我们这个县是个空白呢？所以我想省卷一定要求每个县，甚至每一个公社都有一定材料反映出来。一个省卷一千多首，难道一县分三、五首都分不到？我对范围广问题提出这样的要求，请大家考虑一下。范围广还有一个方面，现在我们材料的来源，很多省主要是根据民间艺人采集的民歌，我觉得这是一个好方法，是个很简便的方法，但只是方法之一。另外一个采集民歌的方法就是除了民间艺人以外，还要去找劳动人民，手工业工人、农村里会唱歌的老头，或者青年，或者是妇女，或者是小孩，因为有一些民歌民间艺人是不会唱的。民间艺人唱的歌，多半曲调比较花哨，比较有技巧，比较有趣味。而真正反映思想深度的东西他不一定拿出来做他们的演唱节目，他是有所选择的，不是按照我们编选民间歌曲集成的要求编排他们的节目的，而是按照他们演出的效果来选择节目的。所以从这个范围广的方面看，我们很多省恐怕要补充这一方面的材料。这也是关于范围广的问题。

再讲“品种全”的问题。我大致上把我所看到的卷检查了一下，有很大一个缺陷，就是关于风俗歌曲很不完全，有的省卷包括了一些，有的省卷包括的不多。风俗歌曲是最能

够反映人民的生活，它通过民间风俗来反映我们人民的心理和生活状况，特别是少数民族的民间风俗，如敬酒、迎接客人、赛马、泼水节等，是不是有音乐？有没有歌曲？就我小时候所记得的，有一种风俗叫“打春”、“赞土地”。湖南民歌中好象没有看到这类东西。打春，是职业艺人沿门沿户，挨家挨户地去打春，去要钱。在打春的时候他要唱一些东西，唱的内容有从季节到祝贺的歌，或者帮你求福。从这种风俗就可以看到我们人民原来的生活是个什么样子？反映宗教的，湖南有一种叫“朝南岳”。这个朝南岳不仅仅是湖南人，省外也有人去朝南岳。朝南岳的时候，先是五步一拜，三步一拜，最后是一步一拜，他一边走一边唱歌。何继光的唱法就是从朝南岳的唱腔中学来的，向朝南岳的艺人，朝南岳的会唱歌的老百姓学来的。在湖南还有整套的哭嫁歌，跳丧歌，对这套歌要做一点介绍和说明。

写裕固族民歌文章的杜亚雄收集了一首历史歌，他发表了一首叙事诗在《民间文学》上。如果全部都可以唱，把这首歌录下来，我觉得是很有意义的，很有价值的。其他省也有唱盘古这个歌。唱盘古也是唱民族的历史，实际上是唱民族的来源，盘古开天。象这样的歌曲，我觉得我们注意得还不够。再就是劳动歌曲里，我觉得大家恐怕删掉了很多东西，或者收集得不够。比如号子中，船工号子比较多，打夯号子有的地方有，有的地方没有。到底是那个地方没有呢，还是我们没有收集？我觉得不可能没有。很可能是找民间艺人，是看的民歌会演，是通过这些节目来收集的，因为不会有人专门在舞台上打夯，所以我们就收集不到这样的民歌。我们为什么要找各行各业的手工业工人？问题就在于这个地

方。你不找他，他们的歌曲你就挖掘不出来。打夯的歌，我觉得是一个很重要的歌种，因为人类要生存，要住房子，他就必须要打夯。这个劳动我估计是很古老的，但这个劳动很快的将来就会消灭，所以现在我们不收集，将来恐怕就没有了，特别是各兄弟民族，大家回去要注意收集。这方面的歌曲是很值得我们重视的，不要轻视它，好象这种歌无所谓，就是喊几声就完了，应该看到它的音乐的历史价值。这是关于品种全的问题。

再一个是“质量高”。质量高究竟是怎么看？当然多数是对于词的思想内容，这是对的。但是词的质量高应当怎样具体地看呢？一是看它的内容是否真实地反映了人民的生活，反映了劳动人民的心声，是否能够代表他们的思想感情，或者是他们生活中最重大的事情，比如我看到湖北卷的打硪号子里，有唱孙中山的，我觉得这是一个很好的材料，这就可以看出劳动人民对国家的命运是多么关心！所以他们在打硪时也唱这样的题材，这样的段子反映了人民的心声，人民最关心的事情。第二是反映生活应有一定的深度，而不是很表面地去反映。我们可以比较一下，比如《丢戒指》或是《割韭菜》，你说它不反映生活么？它反映的是爱情生活，可这爱情生活反映得深刻不深刻？那就值得研究了。因为它们根本说不上是爱情。在旧社会里，只要有人丢一个戒指给她，她就跟他发生“爱情”，这怎么能说是爱情呢？有的地方的民歌，写的是拚上性命往他家里跑。“有心恋郎不怕穷，只要二人情意好，冷水泡茶慢慢浓”。《丢戒指》是拿戒指来诱你跟他发生男女关系，多少带有点商业性吧，并不是真正产生了爱情，而是一种引诱，诱惑、买卖。所以，

我觉得要看怎样反映生活，反映生活要有一定的深度。第三，它的语言要纯朴、优美，而且富于诗意。如山西很多山曲的歌词写得的确漂亮。新疆的十二木卡姆中的爱情歌曲，写得非常丰富，不是很简单地说“我爱你”，而是说很多富有生活色彩的用隐喻的方式表现感情的语言。第四，表现手法有相当的艺术性，就是《诗经》的兴、比、赋的手法。不是说“我爱你”就完了，这样的白话淡而无味。

从曲调方面看，质量高也可以提出几个要求来。第一，音调的民族特点，地方特点，非常鲜明，或是比较鲜明。第二，曲调要比较完整，又有个性，不是一般的。虽然是上下两句，但非常完整，而且有个性。个性指什么呢？有的写得很优美，有的写得曲折缠绵，有的写得很奔放，有的写得很豪迈。象《嘎达梅林》的曲调就非常豪迈，具有英雄气概。《兰花花》不是很鲜明吗？多少带点悲剧性。第三，声腔是不是有特性？有的是用两个音写的，有的是用三个音写的，有的是用四个音写的。声腔一定要有特殊性。这类歌曲如果都包括进我们的集成，学术性就显得很高。根据这些民歌进行研究，可研究出很多问题来。是不是可以这样说，质量越高，范围越广，品种越全，它的学术价值就越大。这样的民歌集成的质量也就越高。如果在我们的民歌集成中找不出不同声腔而实际生活中有，记录的却都是五声音阶、七声音阶，没有特殊的声腔，显然是不全了。如果有两声音阶，有三声音阶，四声音阶，那就不同了，可以看到地区的特殊性，或者民族的特殊性。云南各个民族有许多特殊的声腔，比如彝族的《阿细跳月》，它只是1，3，5三个音，跳得很欢快，节奏很欢快，很有特性。当然，如果我们拿西洋的

标准来看，这有什么了不起，1，3，5三个音级简单，没有什么意思，可以不要它。反过来，我们不能为了突出声腔特点而抛弃五声音阶六声音阶七声音阶的优秀歌曲，那也是错误的。我就选《十大姐》。《十大姐》当然好，但是《阿细跳月》也有它的特点，你不要拿《十大姐》去抹煞《阿细跳月》嘛。也不要只选《阿细跳月》而不选《十大姐》。假如我们每个省卷都没有空白点，至少县没有空白点，而且比较丰富，这样的省卷反映全省的民歌就比较全面，会给大家以很大的吸引力。

现在有些青年喜欢唱港台的那些所谓的爱情歌曲，但将来一看我们的民歌里反映爱情生活的歌曲有那么丰富，那就会不唱那些，而要来学些民歌。所以，我觉得我们这个工作将来所起的作用，现在还不能估计到它会起多大的作用，会有多深的影响。所以，从这个角度，我觉得我们的工作哪怕再辛苦一点，再努一把力，是值得的。当然，目前我们有很多困难，但是我相信这些困难是能够解决的。今天周巍峙同志讲，有什么困难可以具体地提出来，一个是文化部可以向省里打招呼；一个是文化部可以适当地贴补一点。实在困难的省，可以提出具体的要求来。我觉得，主要的还在于我们要有个坚持的韧性，韧性地战斗，这是鲁迅讲的。现在我们已经战斗了三年多，这三年多应该说是很有成绩，但是还要最后努一把力，才能最后编出一套很有色彩，很丰富，很有价值的民间歌曲集成。

现在有的省觉得方言图很难做。当然，完全靠我们搞音乐的同志来做是有困难的。但是如果我们找当地的师范学院或者是社会科学院与搞语言学的同志结合起来，请他们帮我

们做一下，至少请他们提供资料，我想是可以的。杨匡民同志在湖北是得力于赵元任的调查。我想各个省还有一些在进行语言研究的专家，可以请求他们的帮助，这是可以解决的。再一个，就是关于声腔，这个工作确是一个很艰巨的工作，这不是说我们调查来了以后，有了录音就可以解决的，你还要一首一首去听，一首一首去做记录，然后把几千首，甚至上万首民歌去进行分类统计。这是要花时间的。这个工作可以放在以后做，如果现在就分类统计也很好。我希望将来我们的民歌集成出来，要有一定的学术水平。我们不光是一些素材，而是在编选工作中已经做了一些必要的研究工作。

最近，大家所看到的日本民谣大观是个什么样子，我们是否超过了日本。我们自己民族的丰富的民间歌曲是值得自豪的。因为别的国家没有出这样的集成嘛，他们没有这么多东西嘛。当然，我不知道外国打不打夯？外国的打夯是不是有歌曲？但我们的劳动歌曲是很丰富的，上次我在广西听少数民族多声部就有这个感觉。景颇族两个妇女舂米是多么枯燥的工作呵，多么艰苦的工作呵，多么简单的工作呵，就是两个人拿着木杵对着在舂，可是她们在这种劳动当中创造出了优美的音乐。这就说明我们劳动人民的心灵美，如果他们没有美丽的心灵，他怎么可能在艰苦的劳动中创造出这么优美的音乐？所以从这一点来看，我们的劳动人民的心灵确是非常淳朴、崇高、优美的。

我们这次没有提去年所提出的几个省——山西、河北、山东这三个卷，这是有原因的。山西卷修订后送给我们看过。但河北的修改卷我们没有看到，山东的也没有看到，所

以我们无法对这两个卷来加以评定、评议。这次我们提出拿十个卷希望同志们看一看，看每个卷有哪些长处，还有哪些不足。今天我提出这些问题，不是说我们每卷都没有长处，实际上每个卷有很多的长处。象湖南卷中收到了有反映重男轻女思想的歌曲；湖北卷中有反映劳动人民广阔心胸的歌曲；内蒙卷中象《嘎达梅林》那样有英雄气概的歌。很多好的歌曲都收集起来了。特别是少数民族民歌，那么多卷词都翻译了，而且配了词，这是很了不起的工作。

我提出这些问题不是批评同志们，而是希望有些部分加以补充，能不能把这个工作做得更完善些。我们希望各个省还是依靠自己的力量，把各个卷能够在较短的时间内，把它补充起来，材料不够的把它收足补齐，同时录音，或者录了音再回来记谱。因为现在不去录音，说不定有的老人就故去了，那个材料就带进泥土里去了。所以录音是迫在眉睫的重要工作，大家一定要抓住这个机会。如果能在最快的时间内把要补充的东西补齐了，那几个省的片马上就组织起来，或者一边组织去补充，一边各个片就可以开始进行工作。把已经记录的，已经印出来的加以评议，等评议以后，再把补充的东西加进去，然后就送到我们这里来，我们这里的工作组马上开始工作，这样就可以争取在短期内先付印几卷？我们现在已经有十个卷的送审稿了，当然希望这十个卷都能够付印。今年还有四个月，这四个月当中给同志们两个半月，用一个半月的时间审定完，看能不能做到？假如今年能付印几卷，明年上半年就可以见书了，这就是个很大的成就。我希望各个省不要泄气，不要觉得这次开完会又加重了工作，搞得你们很为难。当然，我们有责任，我们没有早讲，有缺点。

但是我们也可以这样说，如果不看同志们的东西，我们也提不出意见来。只有看了同志们的东西以后，我们才能提出这些问题。当然我们可以更早一点，这样可能好一些，可现在没有办法了，只有请同志们原谅。我们工作中还有很多不足，大家可以批评，督促我们把今后的工作做得更好。所以我说我们这次会很有成绩，很有收获，对于我们今后的工作更明确而且也更有把握了。不论是物质方面的困难，人事方面的困难，文化部都答应支持我们，这就是一个很大的喜事，是一个很好的事情。

一九八二年八月二十七日

耿生廉 根据记录整理未经本人审阅
冯光钰

民族音乐事业的重大任务*

周 巍 峙

编选《中国民间歌曲集成》是文化建设方面的一项重要工作，这里，我只就听到的和从各省、市、自治区材料当中了解到的一些情况和问题谈些个人的看法。

一、编选《中国民间歌曲集成》的意义

现在从事这项工作的人数虽然不是很多，实际上做的是一件非常巨大的有历史意义的工作。我国上下五千年，民歌大概是历史上最悠久的文艺形式之一吧。严格说起来不止五千年，这只是指有文字记载的时间。我们这个文明古国所流传下来的民间宝贵遗产，历代都进行过一次收集。有的是政府，有的是个人。解放后，我们也做了一些收集工作。但象现在这样，由中国音协同文化部提出来，得到国家民委、各地党委、文化部门、音协分会以及广大音乐工作者的支持，这样广泛地发动群众进行全面深入的收集、整理工作，恐怕

* 本文是作者在《中国民间歌曲集成》全国定稿工作座谈会上的讲话。

是有史以来第一次吧！

今天参加会议的人数不是很多，但我们可以想象出来，在你们的背后，有多少人的队伍，就很难计算了。成千上万啊！有的材料上说，从上到下，层层发动，举行广泛演唱、收集，这样算起来，参加收集、提供资料工作的这支队伍，恐怕有几万人、几十万人吧！这项有领导、有专业队伍，又有广大群众的支持工作，是一项巨大的工作。我们不讲伟大，伟大要看最后结果；但要说是伟大也未尝不可。这项工作不仅能给专业工作者提供研究、利用的资料，也是祖国文明建设的重要部分。一个国家，一个社会的文明建设，都是一个积累过程。每个时代有每个时代的文明和创造，也就是那个时代的文化水平。这些都是逐步发展、逐步积累的。其中包括两个方面：思想内容和艺术成就。我们要集其大成，把它们收拢起来，经过整理研究和编选出版，向全国音乐工作者、全国人民，也向全世界，介绍我们几千年以来，或更长的时间以来文学艺术方面的成就，这不能不说是一个巨大的工作；也是文明建设的一个重要方面。有人说，我们的工作要“上对得起祖宗，下对得起子孙”，我看还可补上一条，也要对得起现在的音乐工作者和广大人民的殷切希望和要求。我们把历史上各个时期在精神文明方面一些好的遗产加以集中，介绍给当代人，又传之后代，承上启下，继往开来，是十分有意义的。这不能不说是社会主义精神文明的一个重要方面。因为只有马列主义者和共产党才能真正地尊重自己的遗产，而且通过历史唯物主义加以分析，加以介绍，加以利用。这是对社会主义精神文明的一个贡献。我们要利用过去的遗产从事今天的文艺活动，要吸收过去的经验，做好现

在的工作。我们要继承我们的优秀传统，创造社会主义时代的文学艺术。所以，这一工作在一个时期似可告一段落，但还要继续进行下去。这是因为人民的创造还在继续，还在不断发展。当然，过去的创作是分散的、自发的；今天的群众创作则是在领导的关心下进行的，可以得到及时的介绍。所以，整理今后的群众创作要方便些。现在的困难是要把过去分散的，有些濒于消失的民间音乐遗产，千方百计地收集起来；千万不要使祖宗留下的文化遗产在我们手上消失了。现在有的歌手老了，若不去抢救就可能把它丢了。如果能把这些好的遗产加以整理，交给下一代，让它永远流传下去，使我们现在这一代和下一代从过去的遗产中知道当时的社会生活和艺术成就，这也就是我们对于遗产的尊重和贡献。这种精神、这种方法也要传下去；使得人民的创作越来越丰富，质量越来越高。也就是说，今后不只有专业创作，也还有业余创作，有人民创作，这是新时代，新条件下的广大人民的业余创作。我们的《中国民间歌曲集成》编辑出版了，这个历史性的任务是完成了，但不等于我们的这一工作就结束了，人民创作还要继续下去，我们的收集整理工作也要继续下去。

关于这项工作的意义，除了在文学音乐方面将发挥重大的作用外，还有一点应该强调一下，就是传统的民歌还可以提供一个研究过去社会、经济、政治、文化的一部分历史的参考资料。革命民歌也包括了近代、现代革命历史的一部分资料。虽然许多民歌只有简短的几句、十几句、几十句，结构很短，不象长篇小说、长篇叙事诗那样的规模和容量。但实际上，我看了一些民歌，看了各地民歌分类或民歌概述的

有关材料，通过民歌，不仅看到了文学、音乐的历史发展，而且还可以了解到这些民歌所联系的当时的社会状况，包括政治、经济、劳动、爱情等生活面貌以及人民的心理状况，是民俗学研究方面的重要对象，因为在民歌中常常非常生动具体地表现出风俗、习惯等特有形态。其中也包括某些不好的民歌如《公公烧媳妇》等，这些当然不能编入《集成》。但据地方上的同志说，它一方面反映了公公有钱有势，打官司打不过他，另外也反映了当时的社会的政治经济情况，它从侧面暴露了在旧社会以及在军阀马步芳统治时期，年轻人大批被拉去当兵，服徭役，“公公烧媳妇”的现象就比较多，这当然是不正常的现象，那是在旧社会产生的不正常的现象，反映当时社会的封建压迫和腐朽的道德观念，也揭露了旧社会黑暗的本质。对研究工作还是有一定作用的。当然，我举这个例子是从一个极端来说的，就是从一首不好的民歌中也可以看出当时社会的某些问题。至于那些内容比较健康的、反对封建思想的、歌颂本民族的英雄人物的就更有研究价值了。就是那些表现普遍人民，反映劳动人民反抗压迫的爱情生活、家庭生活、劳动生活，以及表现历史故事的等等，甚至有相当一部分宗教民歌，它们也都从不同侧面反映了社会。过去有许多文学作品，也描写了人民的痛苦和对幸福生活的向往、追求，对压迫的反抗。这些很好的遗产很多是文人、学士写的，我们后人感谢他们，感谢那些文人、学士。但是，古人不可避免地有着相当的局限性，我们也不可能要求他们（包括某些伟大诗人）把民间疾苦全面而深刻地反映出来，也不可能要求他们和群众密切结合。但民歌是直接和人民中产生的，特别是由农民、牧民、渔民等劳动人

民自己创作的，他们是受压迫最深的阶级，他们创作的和在他们中流传并经过不断加工的民歌，更能反映他们的生活和思想感情，更能揭示他们所处的社会环境，并且是用非常优美的曲调表现的。对许多内容很好的民歌，应作深入的研究和学习。特别是少数民族的民歌音乐有相当丰富的曲调。汉族中有很多民歌小调，有人觉得它太简单了，有些是简单一些，但我们也不要完全贬低汉族民间音乐。不少汉族的民歌音调是没有少数民族民歌那样丰富，那么动听，但这只是一个方面。汉族音乐的发展历史同少数民族不完全一样，有些民歌曲调是通过曲艺音乐、戏曲音乐或其他方式发展丰富的。单从民歌一种形式来看，它似乎发展缓慢，但从曲艺、戏曲音乐来看，汉族的民族音调在这些方面却得到很大的发展。又如舞蹈，我们说现在汉族民间舞蹈不如少数民族，特别是少数民族现在还是载歌载舞，生动活泼，有相当高的水平。汉族呢？只在过年过节才打个太平鼓、跑个旱船、扭扭秧歌、耍耍狮子龙灯，这种形式见得多了，就显现贫乏。但它又有另外的特点，汉族的舞蹈，通过戏曲、地方歌舞小戏等表现形式的吸收和锤炼而有了更高的发展。所以要一分为二。我们不仅可以通过民歌的内容，从文字上研究政治、经济、文化史、民俗学，也可以通过艺术形式研究民族音乐的发展规律。

前不久北京举行第一届合唱节，谈到民歌中的多声部问题，民歌究竟是从个人表现感情开始，还是从集体活动中产生齐唱开始？还谈到中国有没有民歌合唱的问题。这问题有不同的看法。我看了些材料，很受启发，也谈了我的一些看法。我看很可能在劳动生活中，某个人随着劳动节奏发出喊

声，表现劳动的艰苦，或表现聚会时劳动的愉快而大声喊叫，因而引起共鸣，一唱众和；或是为了调整节奏，鼓舞情绪，有人首先呼喊，众人齐声附和，慢慢地在劳动中产生了集体性的民歌，逐步形成各种形式的劳动号子。所以，民歌的产生恐怕是从个人“独唱”、“领唱”开始。因此，一方面产生集体劳动的民歌（包括号子），一方面个人抒情的歌子也更加发展起来，因为生活不断发展，情感不断丰富，表现生活的民歌当然会随着生活不断前进；表现个人生活的，或者个人唱的民歌当然应运而生，而且越来越丰富，比集体唱的民歌发展更快，水平也越来越高。为什么又出现多声部呢？它有一个历史发展过程。这个问题今天不展开谈了。但有一点似应肯定，民歌从你唱我和，一唱众和，众人齐唱，众人唱众人和，发展到二声部、三声部的民歌合唱，它有必然性。对这种发展过程，在我们今天还可以看得出来，绝不是偶然的现象，人们总是希望自己的生活越来越丰富，越美好，绝不是希望越来越单调，越枯燥。在生活中，你唱我也唱，感情有了交流，两人唱到一起；或者在歌唱时有人显示了突出的才能，受到人们的赞美；有的亮出的高音与众人不同，或低声吟唱，发出与众人高低不同的声音，这就很容易产生和声，歌唱艺术就会进一步得到发展。这里牵涉到民歌艺术的发展规律问题，值得专家们很好研究。有一点是应该肯定的，就是人民当中的民歌创作今后还会发展。许多革命新民歌的产生，是个证明。不过，过去民间创作叫“民歌”，现在叫群众业余创作，以表示和专业创作有所区别。旧社会的民歌创作常常是自生自灭，多半在人民中间流传，往往得不到统治者的支持。而今天的群众创作却得到党和人

民政府的鼓励，并有专家进行辅导，因而能更健康地发展，水平也比过去有所提高了。我想专业和业余这两个概念，到共产主义实现之后才能逐步消除。因此收集人民群众新民歌创作的工作，今后还要长期进行下去。而且我们专业文学、音乐工作者还将从人民的新民歌创作中不断得到启发，得到滋养。

根据各地同志们的汇报，现在民歌收集工作已取得很大成绩。

第一，收集到的民歌数量相当大，有的省收集到一万八千首左右，很多省、自治区多在万首以上。粗略统计一下，目前全国恐怕已收集到二、三十万首吧。例如从中选编十分之一的話，至少也有两、三万首，何况有些省还没有完全收集起来。这个成绩应当说是非常大的。当然，各地工作情况不一样，有的省已把收集到的民歌油印出来，正在征求意见；有的已经选编好了，准备付印。有的还在收集。工作中问题也还不少。所以，工作进度有先有后。我国有九百六十万平方公里，我们希望，凡是有人的地方都进行普查。那里有没有民歌，调查后才知道。有些少数民族只有几百人，可它的民歌和其他民间音乐非常有特色，非常动听。这就不能以人数多少、地区大小、文化是否发达而定。要做到普查这一条是并不容易的。

各地不但有省卷，有的地方还在编县卷，假如这些民歌能成为“县志”的一部分，那么我们的文学工作者、音乐工作者就于心无愧了。

民歌的收集地一定要标明。一个国家有它的荣誉感，一个地方也同样。将来我们把这份优秀的遗产编成三十卷，这

对我们自己来说是尽到了责任，对广大人民来说是一次爱国主义、民族传统文化教育，对整个国家来说也是一种荣誉。我们要做的工作很多，关键是如何坚持下去。这里有机构、人员等需要认真考虑的问题。因为我们不仅要收集民歌，还有曲艺、戏曲音乐、民族民间器乐等等，都是争取在1990年以前收集完毕，整理编好。如何逐步出版，还是一件很大的组织工作。那时，咱们这些人当中，恐怕有的人已经不在，许多工作主要还是靠中青年同志坚持做下去，因此，现在对这些工作需要全面的考虑和具体的安排。

第二，我们看到很多省就本省民歌写了概述，有的自治区不但写了总的概述，而且每个民族的民歌都有介绍。现在我看到的一些研究民歌的专题文章，写得很有水平，这也是很大的成绩。也就是说，我们对遗产是尊重的，但又要作科学分析，这样才能真正把收集整理工作提到较高的水平。

第三，积累了大量的文字资料和音响资料。搞研究工作，没有文字、音响资料怎么行呢？文字资料不仅是指民歌本身，也不是指你写的专题文章，而是指那些对民歌的产生、流传以及人民群众是否欢迎等情况的说明。假如仅仅有民歌、几段词、一段音乐就算资料了，这是不够的，这是只有骨头而无肉的资料，仅靠这一点不可能作出真正科学的分析。我们需要民歌，也需要民歌的产生和流传的状况。这些民歌以往是怎样的？在哪些地方受欢迎，别的地区、别的省有没有？怎样发展、交流起来的？有的交流是很痛苦的。如《走西口》、《跑关东》，不仅人去了，还带去了生死离别的悲伤感情。同时也带去自己很喜欢的音调。当然，不可能对每首民歌都能了解到这个程度，但比较重要的民歌，不管

是好的、坏的，都应当有相当的文字说明。还有音响资料，我们看到有些省，在下面记了谱回到省里再通过录音重新核对，看谱记得是否正确？是否只记了骨干音，其他很多细致处是否都略去了，那些表现、保持民歌语言特点的装饰音、经过音是否都设法记下来了？有没有记错的地方？这种仔细核对的方法是应肯定和推广的，就是这样做了，原来的音响资料还应保存起来。因为这是最可宝贵的民歌资料，日后还要查考，应该永久保存的。听说有的地方因条件困难，收录民歌的磁带在记完谱后就洗了重录，结果很多原始资料就洗掉了。这个问题值得我们注意，因为这不仅是完整地保存必要的音响资料的问题，假如记谱有错误，而无音响资料核对，就可能以讹传讹，贻害就大了。我认为所有民歌都应有音响资料；现在没有的应补上。特别对那些最有特色的民歌，更应有完整的录音。

第四，培养了一支收集民歌、热心从事这项工作的队伍，这支队伍当中，有些同志虽然是临时调来参加这个工作的，不是很稳定的，但总的来说，还是形成了一支队伍。他们是在实际工作中锻炼成长起来的，将来会从这里边产生研究民歌的专家。

取得以上的成绩，主要是领导重视，许多省、市、自治区党委、宣传部、文化局、音协分会都很关心这个工作，他们拨款、调人，提供物质条件，还经常检查、听汇报，解决困难问题。由于领导部门的支持，才有可能发动省、地艺术馆、县文化馆以及公社文化站的同志一起来进行收集民歌的工作。如果没有各地领导的重视，这个工作是不好搞的；同时没有群众支持也是不行的。有些省和自治区的少数民族地

区，为了收集民歌举行民歌演唱大会，群众自动赶来把自己喜欢唱的民歌提供出来。再就是专业工作者，特别是组织领导这次收集工作的音乐干部起了骨干作用，发扬了艰苦奋斗，克服困难，努力完成任务的负责精神。我们只是发了文件，发出号召，开会布置工作，许多具体工作是靠广大干部脚踏实地一点一滴地去干，才能做到这个规模。许多音乐干部、文化干部、积极分子为了收集民歌，爬山涉水，顶风冒雨。我们的同志不但是实干家，还是宣传家，对一些领导同志和干部、群众宣传收集整理民歌的意义，引起各方的重视。所以，取得的成绩应是领导、群众、专业干部共同作出努力的结果。

二、时间问题

关于完成《集成》的时间，我和音协的同志商量过，大家都认为民歌收集和编选工作必须抓紧进行，不能松懈。在五十、六十年代，对一些民族遗产就提出过抢救问题，为此做了不少工作，也取得一定成绩。由于“四人帮”的破坏，大量已经收集和整理过的民歌资料丢失了，有的干脆被毁掉了。收集民歌遗产的工作已停顿十多年了，而这十几年人的变化很大，不少掌握大量民歌的民间艺人和群众都已年老了，若不赶紧去采访、记谱，过不久他们可能故去，宝贵的遗产也可能就此丧失掉，造成不可弥补的损失。因此，我们大家对抢救民族遗产的紧迫感更加深了。舞蹈方面已反映出这种情况。前些时候听舞蹈界的同志说，他们发现某个

地方的民间艺人掌握民间舞的素材不少，等到拿了摄像机去拍摄的时候，那位老艺人已经死了。民歌也有这个问题。1979年我到江苏省一个大队听唱民歌，主要是青年唱的，唱得还不错，当时也有几个老农民在场，听说他们也能唱民歌，我就请他们唱，一旦唱开了，他们就沉醉在自己的歌声中了。他们唱的和青年人可不一样，青年人还有一点文工团味，老人唱的声调、语调都不一样。音域比较宽，青年人唱不上去。他们感情朴素、诚挚动人。不知这些老歌手所唱的民歌是否已经收集了。我们一定要做老歌手的工作，请他们出来唱，假使现在再不抓紧，有些老人死了，他所掌握的特有的民歌也就消失了。因此不仅要抓紧普查，要强调抢救的紧迫性，而且要在普查基础上了解哪些东西必须先抓，先抢着收录下来，以免丧失时机。这和完成时间有关系，你抓紧了，以抢救的精神去做，时间就快一些。但又不要把抢救和完成的时间等同起来，好象抢救完了，编选工作也就完了。抢救过程中同样要注意材料的科学性。一方面要抢救，另一方面也要注意工作质量。不能急于求成，草率从事。要质量高，在科学性和准确性上，要经得住历史的考验，千万不要让人说我们的工作草率马虎，谱记得不好，文字粗糙，注释也没有，这样做不到科学性，也谈不上高质量了。

事物的发展总是不平衡的。有的省已经编出来了，有的还没有搞完，原因是多方面的。需要向领导反映，争取条件，搞得更快些。但不要以为，别人已经编出来了，自己就草率了事赶快编完，那是经不起考验的。即使已经编好了的，说不定有些还要返工，还要加以补充。有的省叫做“查漏补缺”，有的叫复查。不平衡并不都是由于主观原因，也

有客观原因，这就要求发挥主动性，创造好条件，搞得更快些，但必须按照高标准、严要求搞，不要为快而快赶进度。但也不要拖拖拉拉，遥遥无期。要订个计划，有什么困难，可以提出要求，我们一定支持，一定尽可能帮助解决。

如何做到质量高、范围广、品种全？这里有几个关系。质量高的基础是什么？是要“全”。要求在普查的基础上，各种材料收集齐全了，然后加以选择，求得理想的工作质量，能满足广大音乐工作者的要求。“全”和质量是连在一起的。“广”也是和普查、和品种全连在一起。所以，“高广、全”的基础都是要走群众路线，进行普查，资料尽可能完全。看看哪些地区、民族、品种还有遗漏需要补课。如果没有进行过普查的，或者有些地区没有普查，可以学习其他省的经验，进行一次普查或复查。有关文字也要补充一下。少数民族民歌的译配问题，可以请一些对翻译少数民族语言文字有经验的同志核对一下。不要以讹传讹。总之，各种进度都要从质量上考虑，在定稿前，要逐首逐项进行审定。

三、多种版本和编选标准问题

关于选编《中国民间歌曲集成》的目的，我不多讲了，因为文件讲得很清楚，吕骥同志的文章也提得很明确。我想有几条要强调一下。总的是两条，分开是四项。第一条是保存，第二条是利用。这是我们的目的。保存下来，是我们还没有时间进行系统地、全面的研究，也是做了一件大好事。但我们的目的又不仅仅是为了保存，民歌还要为现实所用。

这三个方面：一是研究，研究民歌的发展历史，产生的时代背景，民歌的艺术特点，人民的审美观点等等，不仅音乐和文学工作者需要研究，作为研究历史、研究社会，历史学家、民俗学家都可从民歌中得到资料，找到有益的例证。所以，在选择时不能简单化，这个不要，那个不要，七不要，八不要，把本来应该要的，很有研究价值的东西丢掉了。研究有两种：一种是音乐、文学工作者的研究。一种是其他学科方面的研究。音乐、文学工作者的研究也有不同，一般的和专门的。有些东西太糟糕，不宜流传。有些民歌只能供专家研究用，不必普遍印。第二是演出、介绍。过去对一些内容健康的传统民歌和表现革命思想的新民歌，都曾广泛演唱过，受到广大听众的欢迎，今天还应这样做。至于刊物上发表，印成专集加以介绍，那就更多了。《民间文学》就常常登载一些很好的民歌。有时我想，《民间文学》发表时，可不可以把曲谱附上呢？也就是说，这些优秀的民歌不止是在文字上保留下来，不仅供研究者研究，还要让它唱起来。民间的东西不仅要收集，还应推广，成为活的材料。演唱时，可以给广大听众欣赏；也可以只给专业音乐工作者表演、介绍，其内容就可以放宽些，以便于进行研究；所以，演唱、介绍也是一种利用。第三是创作表演方面的借鉴。有些诗人词家对于民歌很有研究，写出的作品有很好的思想内容和丰富的想象，这是吸收了民歌语言优美、生动的优点。在音乐方面，延安时期不少作曲家、歌唱家在运用民间音调进行创造，学习民歌风格进行演唱等方面都掌握得很好。成绩很突出。现在有些音乐家同延安时代比较，象那样熟练地运用民歌形式，似乎有些不够了。究竟民间音调运用得如

何，我也没有好好研究，不好谈什么具体意见，其中有个理解问题，也可能有方法问题。我觉得为了创造中国社会主义民族的艺术，走自己的艺术道路，学习民族优秀遗产就十分重要，特别在现在，文化交流迅速发展，可以观摩的外国艺术越来越多，对我们有益的东西应该借鉴，但不能因此忽视向民族遗产学习的重要任务。所以，现在我们全面开展收集民间艺术遗产的工作，在当前就有着特殊的意义。毛主席讲，生活是“源”，各时代文艺作品是“流”，这些民歌曲调和歌词，应该成为我们作曲家的一个“流”。应该很好借鉴、学习、吸收、运用。我们整个民族艺术发展的历史长河是“流”，那么民间的东西，也是长河的一部分，很重要的一部分“流”，它使我们的艺术长流显得艳丽多姿，气势雄伟。如果我们坚持深入生活、又能充分研究民族遗产，适当吸收对于发展我们社会主义文艺有益的外国艺术的创作经验和技巧，我们一定会产生无愧于我们时代的伟大的音乐作品，这也是一种运用。保存资料本身就是一种重要工作。当然不是为了保存而保存，必须很好地运用。

使用资料的人不一样，研究目的也不一样。因此，应当有适应各种要求的多种版本。实际上可能有四种版本。第一个是集成本。就是现在大家正在搞的这个版本，既可供广大的文学、音乐爱好者欣赏、学习用，也可供专业工作者研究、借鉴用；还包括其他方面的专业研究用。这个版本提供的资料应该比较全，比较有代表性。有代表性的作品，并非都是十分优秀的。当中有的水平高些，或思想内容比较先进；有的思想内容平些，但基本健康，音乐上有特点，或者文学、音乐价值虽不很高，但表现某类特有的题材，或代表

一种特有的体裁，能说明一个问题。既然要研究，那么各种有代表性的资料都应提供给人们。给专业提供资料，或者成为研究政治、经济、历史的史料。不能说集成中的每首民歌的内容都代表当时的先进思想，也不是说它的歌词、曲调在音乐发展中都有突出的价值。《集成》要求“质量高、范围广、品种全”，数量少了，方面窄了，就不能很好地发挥研究作用。当然，还是要有目的地加以选择，既要范围广、品种全，又要有代表性，表现出民歌的质量水平，不能不加选择，不加整理，重复芜杂，真伪不分。为了表现民歌丰富，总不能把一个省所收集的一万多首民歌都编入吧。那就不但造成出版上的困难，而且也增加研究工作的困难，当然大家不会这样做的。实际上现在编辑整理，挑选出版的工作也就是一种研究工作。至于有同志想专门搞那一个题目，出版专集，那是另一种版本，不属于《集成》的范围。

第二个是精选本。它是民歌的精华，是我们这份优秀遗产中的代表作。不仅供中国人民、也供世界人民欣赏和研究。在选择上就要严些，当然不能严到一个省只有几首，但又不是几百首、上千首。要少些，要做到篇篇是珠玉。写序言时，可以说明是精选的。精选本可以作为第二步，在《集成》本的基础上进行编选。

第三种是内部参考本。就是那些封建的、色情的、宣传迷信和思想反动的。这一部分东西，内部印一下，发给少数单位，为专门研究这方面的同志提供资料。从某种意义上讲，作为研究对象，这部分资料还是非有它不可的。民歌发展有主流，有支流，还有逆流，情况十分复杂。没有糟粕，你就不能显出精华。这是事物的辩证法。没有全面的研究，

就不能得出科学的结论。所以有些反面的材料不印一些，就会增加研究工作的困难。当然这一部分东西不适于广泛流传，要严格掌握。

第四种是资料保存本。就是说《集成》本在已收集到的民歌资料中只用了十分之一，或是十分之二。其他大量的民歌怎么办？从保存遗产的目的出发，凡收到了的，都应油印出来。保存下来备用，但不必铅印。“集成”选完后，我们不能把其他部分不要，推到一边不管了。为了将来复查或根据某种需要再行挑选，这一部分资料说不定还能发挥很大作用。比如对劳动歌曲，我们选了不少，但可能还有很大部分还是选不上去，它们对研究工作是很有用处的。如果专门研究民歌爱情题材方面的问题，“集成”中的资料也不一定够，因为爱情的社会历史背景是非常复杂的，可能就需要借助于这部分保存资料。文艺理论中有种比较文艺学，比如我们要搞民俗学研究，国内国外可以比较，国内各个民族之间可以比较，汉族与少数民族讲爱情不一样，将它们加以比较，就可以做出学问来，从民歌研究对各个历史时期、各个民族的爱情和家庭问题，可能得到比较科学的结论。可能某一部分材料在你看来没有意思，但它可能普遍流传于各个省，你就可能在比较和研究中得到某种认识，说明它可能代表了当时的某一种社会思潮。所以，把所有的民歌资料都保存下来，将来是会有用处的。若能印出更好、至少应复印若干份，除了本省保存外，还应送全国性的音乐研究机构、音乐学院以及资料中心加以保存，既便于研究、查核，也防止因国内只有一份孤本，万一保管不好而可能丢失，那就无法弥补了。比如我们在1956年搞戏曲普查，挖掘出五万多个传

统剧目，有的本子印了，有的没印，后来有些老艺人死了，他身上保留的这份遗产也就丢了，十分可惜。

对编选多种版本的一些想法，供编选工作同志们参考。但当前的主要精力，首先是编好《集成》多卷本。

四、如何理解“质量高、范围广、品种全”的三要求

这个原则在不同对象、不同版本中，要求也不一样。一个标准，不可能概括各种版本的内容，现在的“三要求”，主要是指《集成》本。对保存本来说，质量不高我们也要保存。精选本则不一定求品种全。总之，“三要求”很有弹性，用它来“框”各种版本就可能讲不通。这需要说明一下。有关范围广、品种全的问题，前面已经谈过了，不重复了。这里着重谈一下质量高的问题。

质量要高，不要局限在我们选的民歌的思想内容方面；而且也是对我们编选工作本身提出的要求。也就是科学性问题。这里包括科学的工作方法和科学的分析方法两方面的问题，对于一首民歌，不仅要记谱准确、歌词可靠，这是最起码的要求；而且要尽可能有这首民歌产生的时代、流行的地区、群众的反映以及演唱者的姓名、性别、职业、所在地、演唱特点等等资料，有些情况虽一时尚不能完全弄清楚，但应尽可能把有关的材料都加以记录整理，这样才有可能实事求是地进行科学分析。

指导我们收集、整理、编选、研究民歌的思想是历史唯

物主义，不能离开民歌产生的时代、地区及生活在那里的人民而妄加揣测；也不能用今天的标准来衡量过去民歌的价值。我们都是生活在今天，当然会用今天的水平来认识问题，用今天的思想方法分析问题。我们的认识水平、分析方法应比古人高明，应能按照历史环境、历史条件来分析传统文艺，给以科学的估价，而不是用今天的标准去要求和衡量古人，不能简单否定。如果用今天的标准要求古人的话，很多民歌都不够格了。辩证地、历史地分析民歌所反映的背景、所具有的特点及历史上的价值，这就是科学性，就是历史唯物主义，否则历史上很多东西就被否定掉了。比如说《珍珠塔》，在南方戏曲、曲艺和民歌里都有这个内容，是写方卿的姑母嫌贫爱富的故事。方卿原和他姑母的女儿（表妹）订了婚，后因方家遭天灾变穷了，方卿投奔姑母家，可是姑母瞧不起他，把他赶出门去了。而他的表妹和姑父都同情他、帮助他，后来他发奋读书、中了状元回来了。我从小就最喜欢听的一段是《羞姑》，把那个嫌贫爱富的姑母讽刺、批判的无地自容。听了心里痛快极了。如果你不从历史唯物主义出发，从揭露旧社会封建阶级嫌贫爱富的主题思想出发，而去指责其中的个人奋斗、求功名、当状元，回来泄私愤，那就什么价值也没有了。但在旧社会，由于世界观的局限性，人们受到残酷的压迫，看不到自己的潜力，一下子找不到真正的出路，人们常常以为一是做了官才可以报仇，或是希望有清官为自己伸冤报仇；二是希望有侠客为自己打抱不平，或者想自己能有做侠客的本事，路遇不平可以“拔刀相助”；三是天神、仙女相救。要叫他一下子就想到暴动，这在当时并不普遍。假如轻易否定，那就把人民当中痛恨嫌贫爱富，遭

责旧社会的丑恶思想的倾向否定掉了，把民主性的精华一块儿丢掉了。所以要做科学分析。要经得起历史的考验，首先要看我们对遗产的分析、批判是否准确、科学。这就赋予我们更高的要求。我们可能不都是搞研究工作的，但我们的研究，体现在编选工作上面。我们所掌握的马列主义、毛泽东思想和科学方法，要体现在分析和选编民歌的标准上面。这叫科学性，可以表现出编选工作的质量。

第二是准确性。科学性包括准确性，也可以单独强调一下。准确性主要是讲技术方面的。如记谱要准确，注释要准确，方言土语的说明要准确，少数民族文字的翻译要准确。这方面也得经受时间的考验。所以，讲到编辑质量，准确性在编选工作中也十分重要，否则就可能造成谬误，造成研究、学习和利用工作的困难。

五、关于“三条界限”的问题

关于爱情和色情，美与丑，一般封建意识和反动思想的区分问题，我同意许多同志的说法，应很好加以区别。美与丑，不只是外形问题。《十大邂逅》就是丑，脏得很，形象很丑；有的是形象似乎美，而内容却不好，是心灵的丑。就是说，有两种丑。有一首民歌叫“顶灯”，是写一个怕老婆的人，跪在老婆面前受罚时头上要顶一盏灯，顶到一更如何，二更如何，那有什么意思？这种形象有什么好看呢？《十大邂逅》就表现脏。当然，它不是那种坏歌，但格调很低，没有什么意思。讲到《好一个懒老婆》就不一样了，它是一

首批判歌曲，诙谐的批判歌曲。是批评那种好吃懒做的人，是从一个侧面提倡勤俭风气，表现人民的心灵美，不能把它和《十大邂逅》单纯写脏的表现等同起来。不知这样分析对不对？因此，在具体分析时，美和丑要从本质上看。比如某些色情的描写，词似美，内容很丑，很腐朽。所以不要只从形式上看，而应从民歌的本质上看。有些民歌，词很文雅，似很美，但它是采取隐晦的手法去表现丑的内容。对这类民歌，假如曲调好，可对词作些修改。

关于封建意识和反动思想要加以区别的问题，这是对的。不过在分析时也要细致。比如对宗教音乐要认识它的复杂性，因为在庙堂里演奏的音乐，有些并不一定是宣传宗教。我的祖父就爱道士和尚一起打锣鼓、奏乐，那里面就没有什么封建迷信的东西。我们县里有好些套打击乐，可能有的已失传了。前些日子在音乐会上听到有些省表演《小十番》一类的打击乐曲，很高兴，这类打击乐器的表演，应该提倡。和尚唱的东西也很复杂，有的直接宣传宗教，有的就是作为民歌在那儿表演，并不都是宣传迷信。民歌《四劝》中最后一段劝人好好读书、做官，其中心思想是要人做老百姓拥护的清官。这和《指日东升》要加以区别；和那种一心求官就是为了夫荣妻贵光耀门庭，为了做官要尽了一切卑鄙手段的做官思想是不同的。旧社会广大人民在受尽欺凌压迫，有苦无处诉，有冤无处伸，有仇无处报的环境中，多么盼望能出现包龙图那样的清官为自己作主啊！要求出现清官，这是当时老百姓梦寐以求的东西。因为清官太少了，所以很多戏里都反映群众的这种思想要求，他们甚至“创造”出一些清官，来谴责那些贪官、坏官。我们看民间戏曲中好官很少，

或者本来是好的，后来一当官，又变坏了，这是人民对旧社会封建官僚的一种批判，一种憎恨的心理表达。所以对“劝”做官要区别。《指日东升》同《四劝》最后一段的思想有本质上的区别，虽然都是要做官。我看会上发的参考材料举出十四首歌词，大部分应当否定，但有几首应仔细分析，还不能完全否定掉。

民歌主要是人民创造的，人民中主要是劳动人民，劳动人民中又主要是农民、牧民、渔民，这些概念我都同意。但人民和劳动人民的概念不能太窄。毛主席讲过一种命题，就是人民的含义因时代而异。现在我们的人民包括一切爱国人士，海外的爱国资本家也包括在内。所以对人民的范围不要看得太偏窄。在旧社会，手工业者，当然是劳动人民；出卖劳力的贩夫走卒，不包括到人民里面包括到哪儿去呢？职业卖唱者算什么成份？脑力劳动者，生活很贫苦如私塾老师、落魄秀才，他们写得东西算不算人民创作？他们不是为皇帝做官当差压制老百姓，所以他们也应算在人民之列。因此不要对民歌作者做简单的阶级划分，把一切应该算作人民创作的好东西也因而抛弃了，或者从狭窄的观念出发，对民歌作出不恰当的估价。所以一切要看具体情况，这样就可能把反映各个阶层生活状况的民歌都收进《集成》，而不至于把题材搞得很窄。总之，在编选时，不要把人民只限于劳动人民，或只限于农民，而把有些阶层排除在“人民”之外，从而把反映他们生活的题材也都排除在人民生活的题材之外。生活是十分复杂的，我们的分析也应非常科学。

还有一个问题，就是词曲关系问题。有的词好，曲调平；有的词坏，曲调很有特点。有的坏词它正好要利用一个

好的曲调加以传播，你不能因词坏把曲调否定掉。有的词曲都差，有的词曲都好，这里也需要分析。词曲都不好，当然无法中选，如果曲好，词平些，并非不健康，那就应该要。词好曲平也可以保留。如曲好词不好，又不好改，可以放在内部参考本内作为参考。总之，不要简单地否定一些东西；不要因词牺牲曲调，也不要因曲调牺牲词。

六、编得好，有哪些特点

《集成》如何算编得好？有人提出三条，我看可以供大家参考。一条是符合“质量高，品种全、范围广”的要求。质量不高，也缺乏科学性，那就不算编得好。有科学分析，有概述，有文字介绍、注释，这就基本上算编得好了。第二是记谱准确，歌词可靠。三是有录音及其它相应资料等。概括起来，就是：有科学分析、准确、资料全。

七、少数民族民歌收集、编选问题

主要是我国少数民族民歌与别的国家的民歌有相同的地方如何处理的问题。有的民歌的产生地是在别的国家，在我国并不流行那就不必选入，以免混淆。假如一首民歌我国有别的国家也有，而且都很流行，那么，我们的《集成》当然应该选入。有些民间流行的长诗，几个国家都有，在我国这儿也流行，而且流行很久，当然算作我们民歌遗产的一部分。这方面问题不大，如有问题可以提出来大家研究解决。

民族之间也有类似的情况，有些民歌究竟是哪个民族的，一时还弄不清楚就可以存疑。比如有些满族聚居地区的民歌，一时分不清哪些是满族的，哪些是汉族的，可以暂时存疑，但是，如果这些民歌在别的汉族地区不太流行，那基本上就可以肯定是满族遗产的一部分。我们希望在少数民族地区收集的，应多访问一些老年人，请他们多谈谈这些民歌的来源和流行情况，作为分类时的参考。

另外，文字材料重要，音响材料更重要。为什么？我们汉族的文字容易记录；有些少数民族没有文字，只能靠汉语拼音或译意，就可能记得不太准确；有的民族虽然有文字，但记录下来译成汉文也不一定准确。为了保证准确性，最好要把演唱时的原始的录音搞好，保存好，以便进一步核对。只要有原始的录音资料，我们自己搞不好，还可再找人帮助搞准确。

八、台湾卷怎么办

关于台湾卷，可以就搞起来，台联在这方面很积极，设法组织台湾籍同胞提供有关资料。我们还可以发个消息，说明台湾卷已有台湾籍同胞在搞，希望台湾音乐家提供材料。我们还可通过香港等地区收集台湾的民歌、民乐资料。福建省临近台湾省，又有不少台湾籍同胞，其中有些人还擅长唱台湾民歌，奏台湾民间音乐，我就看他们表演过。福建省先可以在这方面多予支持。我们是要集中华民族民歌的大成，没有台湾省不行。现在有困难，编选出书可能晚一点。等到掌

握了一些材料，较准确，就可以先出一些，然后再逐步补充。总之，我们必须把台湾省的民歌收集工作纳入计划之中。

九、如何定稿

一个办法是以各省、市、自治区审定为基础，加强各省的责任，主要依靠各省自己审定，这也容易保持各个省的特点。各省应认真地根据过去通知的几条原则、界限，很好地抓一下。全国编委会不可能把每个省卷都仔细研究，逐个复审，那是困难的。

第二，相近的省、自治区、市可以先分片交流经验，然后各自审定。因为有些省、自治区的民歌关系很近。可能有些类似的问题，经过讨论可以得到解决。这些分片交流会不一定由全国编委会组织，可以自己联系。我们可以给予支持。

第三，全国编委会有计划地进行一些复审工作。这主要是因为既然是全国性《集成》，标准应尽可能统一，规格应尽可能一致。特别是有些省与省重复的东西可能不少，恐怕还得商量一下。有人说，有重复的话，应先照顾民歌少的地区，这不能定为原则，但可具体商量，适当考虑，如民歌基本相同，变化不大，是不是有的省保留，有的省割爱，可以通过协商解决。但不能每首歌都由全国编委会审看，基本上还是由省里审定。

十、出版问题

出版的方法步骤，恐怕将来编委会要专门开会商量一下。《集成》卷有些省编好了，是不是可以先印？这也要慎重研究一下。要有个统一的规格要求，大家照一种格式印刷；如果将来各省的本子印出来以后规格很不统一，就不好了。

精选本应该由人民音乐出版社统一印刷，对国内外发行，应该是五线谱。各省卷的印法，由于有的省印刷条件好些，有的差些，因此，哪些省自己印？哪些要互相支持？音乐出版社负担多少？这些都需要专门研究，完全由北京印，负担太大，上海也有困难。内部资料本，油印就可以了，印数少些。资料保存本，暂时考虑不到，先保存起来，以后再复印几份分别保存。单独由一个地方保管，时间久了，很可能丢失。

十一、机构、人员、经费、器材

大家希望建立一个常设机构，有专门人员，有经费，有器材。我觉得这个意见提得合理。目前，正在精简机构，中央规定，国务院各部不要随便指挥地方成立什么，合并什么，此事应由地方来定。联系到其他几部《集成》我们想统一考虑一下，向地方文化行政部门提出建议，成立艺术研究机关，希望地方上根据实际条件考虑决定，至少应有一批骨

干专门做组织民族遗产的收集整理工作。中国这么大，民族这么多，民族遗产那么丰富，各地应有自己的研究中心和资料中心。现在的中国艺术研究院，将来要建立一个比较全面的而又现代化的艺术资料中心。各省、市、自治区不仅搞民歌收集编选工作，还要搞民间乐曲、民间舞蹈、曲艺、戏曲、木偶、皮影等民族遗产的全面收集整理工作，作为一个重点工程十年八年、一二十年坚持搞下去。应该建立一个相应的业务机构抓这方面的工作，文化部，音协尽可能加以协助。

十二、领导问题

在没有新的规定以前，还照原来的系统进行。《集成》工作要进一步加强。而不是快散摊子了。今后文化部应该更多地出力量，和中国音协一起做好这些工作。具体工作靠艺术局，靠中国艺术研究院音乐研究所，各地文化行政部门也应多出一点力气。

我讲的这十二个问题也不完全，也不一定科学、准确。有什么错误，请大家批评；有什么建议，也请提出来；我们尽可能去做。

一九八二年八月二十八日

抓紧抢救少数民族文化艺术遗产

——在《中国民间歌曲集成》内蒙古卷
编委会座谈会上的讲话（摘要）

周巍峙

我刚从青海回来，在西宁参加了由文化部民族文化司主办的抢救少数民族文化遗产的会议。文化部在一九五八年曾提出“全面收集、重点整理”的方针，那时只抓了重点，其他都没有抓，致使一些宝贵的文化遗产没有收集起来。现在形势有所变化，五八年制定的方针已不适当当前的需要了。在这次西宁会议上，我讲了目前各种集成志书的编辑情况，希望各地文化厅、文联、音协、舞协等单位抓紧这件事。现在情况比前些年好多了，许多地方都成立了艺术研究所，对于搞好各种集成志书，创造了好的条件。现在应加强艺术研究机构的建设，充实力量，把工作搞好。还没有建立艺术研究机构的地区应着手建立，力争在不长的时间内，建立起系统的、科学的、现代化的文化艺术研究体系和相应机构。我还谈了近几年来大家在集成收集工作方面取得的成绩；同时，也强调了民族文化艺术遗产的收集工作的重要意义。收集民族民间艺术，编辑集成是建设社会主义精神文明的基础，对进一

步发展社会主义的新文化艺术将起到很大的促进作用。我认为，对少数民族文化艺术的收集整理重视与否是个政策问题。文化艺术（包括音乐、美术、舞蹈等）表现了各民族的历史以及精神道德、生活情趣等各个方面，与少数民族人民的思想感情有着非常密切的联系。因此，对少数民族的文化遗产重视还是不重视，是检验我们贯彻党的民族文化政策的一个标志。民族地区不仅要发展少数民族的生产，提高人民的生活水平，落实党的宗教政策，而且也要重视对少数民族文化艺术的建设。现在我们编辑各种民族音乐集成时，如何重视少数民族的文化遗产，把它摆一个特殊的地位，是有一个全民族的观念，有没有政策观念的重要问题。

过去我们的工作中，存在大汉族主义，有些工作没有做好，需要从整个民族的文化来考虑，从民族政策的角度来考虑。从我国整个民族文化史来讲，少数民族的文化艺术是我们中华民族文化发展史的一个重要组成部分。过去世界史是以欧洲为中心，言必提希腊嘛！讲到世界古代历史，就是希腊、罗马、非洲则很少提及。我们在过去有段时间，是以汉族为中心，这与那时的基础不厚，较少接触少数民族的文化有一定关系；同时，也受到民族的局限、思想的局限，以致这方面的工作没有引起足够的重视。我们写一部中国音乐史，应该怎样写呢？现在基本上是汉族音乐的，好像汉族的乐器才是正统的、其他民族的乐器就很少涉及了。实际上，我们的音乐史应当包括各少数民族的音乐艺术。我们汉族的文化历史是几千年，少数民族的文化历史也是几千年。远在新石器时期周口店就有了北京人，而蓝田人比周口店的北京人要早一百万年，云南的元谋人比蓝田人又早二十万年，元

谋人的最早发现是在云南省楚雄自治州。当前我们挖掘、收集、整理民族文化艺术遗产的工作还在继续深入，各兄弟民族的历史及文化还有许多地方有待于我们去重新认识。例如土家族有一部传说，故事写的是原始社会的血缘家庭，反映了血缘家庭的一些情况，是几千年前原始社会血缘家庭的记载。所以，各种集成志书的收集工作，仅仅局限在表现这个民族的历史，风俗、习惯是不够的；在我们中华民族这个大家庭当中，还应对各个少数民族艺术的地位问题，重新做出估价。

要提高民族音乐集成编辑质量，其中重要的一条，就是要把我们收集的民歌，从有没有表现出这个民族古老艺术传统这个更深远的意义上去考虑。虽然，有些民族可能显得粗糙一些，不象发展到现在这样高的水平，但是仍可看出其古老的艺术面貌。不要轻易把某些东西删掉，也许删掉的正是非常有保留价值的东西。

各民族的历史是统一的，蒙古族的历史也是同样，除了特殊的例外情况，已经成为蒙古族的就应肯定下来，应该说蒙古族民间音乐是一个完整的体系。对我们收集的民歌进行筛选的时候，不要把一些重要的民歌漏掉。有些民歌看起来很简单，但实际上这些民歌往往很有研究价值的。这和美术界对待洞窟壁画的情况有些相似，这些壁画之所以引起了人们的重视，就因为它们是美术发展史上的一个重要的阶段。通过对它的认识、比较、分析，才能真正了解美术是如何发展到今天的。民歌的情况也是如此。

最近，我把民歌集成内蒙古卷的送审稿看了一遍，整个编辑体例还是不错的，大家认为基本上可以定稿了，集成

编辑办公室已对定稿问题发表了意见。这里我也提一些意见，供你们参考。

首先，在收集民歌的过程中，要深入研究民歌在其发展的道路上哪些是比较原始的，哪些发展到了一定的高度，这就叫比较研究。有的从曲调上看有所发展变化，但从歌词上看还是非常古老的内容。由此可以说明这个民族在很久以前就产生了。前面提到的土家族的古老传说，也可以做比较研究。因为它的内容和古希腊传说有许多相似之处。例如，土家族传说中的神中之神周氏是血缘家庭，他与他的妹子结合，这说明土家族的人类发展是从兄妹开始的。而古希腊神话里的亚当和夏娃也是血缘家庭，我国的苗族传说也有类似的情况。从这里可以看出我们民族的历史是悠久的、古老的。同时，许多民歌又是从传说中流传下来的。在不打乱你们的编辑计划的基础上，看看有没有一些问题需要补充。或者在写介绍说明时，把这种情况写得深刻一些。避免仅仅一般地说是反映了当时的民族风俗、习惯、希望你们能从民族发展史、文化发展史等方面多加考虑。

其次，是一个与前面讲的相联系的问题。我注意看了一下，鄂伦春民歌的汉译问题。现在还没有确定下来，如“山上的人”、“河边的人”没有一个确定含义的称呼。这问题有必要请教一下鄂伦春族的同志。在我们进行了几年的民间歌曲集成里，对鄂伦春民歌的含义还没有一个比较确定的解释，这将是一个缺陷。能否和搞民俗学的同志商量一下，尽可能写得明确一些，两种说法就是两种说法，三种说法就是三种说法，可以客观地反映出来。有些暂时还弄清的问题，可能会遇到些困难，但是还是应当设法考证搞清楚，关键在

于要花费功夫。

为什么我要把这个问题单独提出来呢？因为这牵涉到鄂伦春这个民族和汉族的关系。我讲话是代表汉族讲的，我们汉族常常对少数民族了解介绍得不够。我觉得对待少数民族的集成卷可以在篇幅、版面上适当多一些。因为汉族民歌有一行歌词就可以了，而少数民族的必须有注音或是本少数民族的文字，加上译文，起码需要两行才行。所以，从实际出发，可以适当多一些。对民歌的选编和编辑工作应充分考虑以下几个方面：第一，编辑和出版时，既要照顾到民族的人数多少，又不能单纯去搞平衡，这样才能真正体现出民族的平等。第二，长篇的叙事歌也要适当选编一些，在选编歌种时要考虑得全面些，避免疏漏。第三，不要限制文字稿部分的字数，但一定要言之有物，持之有据。我们几个主编和集成编辑办公室认为，编辑少数民族地区的民歌可以适当放宽一些，出版的卷本可以分上下册或上中下三册。这样才显示出少数民族的多样性和丰富性。

再次，就是跨省区的问题。应先把本地区搞好，中国地域宽阔，人口众多，一些少数民族地区的情况错综复杂，有些问题是我们始料未及的。因此，在这个问题上要强调自主性，同时也要加强协调工作。例如，蒙古族分布居住在许多地区，不仅在内蒙古、而且黑龙江、吉林、新疆、甚至云南省也有蒙古族。今后在适当的时候，可以召集全国有蒙古族的地区开一个协商会，把情况和材料互相交流，商量解决办法。将来可以在现在的集成本的基础上，编辑出版各种专集。例如蒙古族民歌专集。关于有的民歌的族属问题，是一个比较棘手的事情。例如，识别满族民歌的困难就较大。一

九八〇年在大连开会时，对哪首民歌是满族的，哪首民歌是汉族的，很难分得清。因为满族与汉族文化上交流密切，有些东西已经互相同化了。所以这是个复杂的问题，同时牵涉到政策的问题，需要进行认真研究。

还有民族艺术上的大同小异问题，也值得引起大家的注意。民族文化艺术常常是从大同小异发展起来的。一般说来，各民族艺术上的相同之处固然需要交流经验，而尤为关键的是大同小异里的“小异”，这个“小异”从何而来呢？我们搞研究，就是要研究这个“小异”，研究它的微妙变化，这对发展我们的民族艺术，繁荣艺术创作都很有好处。特别是音乐的表现手法，各民族的民歌在唱法上都多姿多彩。音乐的曲调只是骨骼，而演唱表现上的特点与色彩可称之为血肉。尤其是一些装饰性的演唱，有着非常丰富的表现力，很多民歌的韵味大多由此而产生。但是，很多微妙的表现手法又往往是很难记录的，“记录”的最好办法就是录音。所以说录音是研究民歌的基础，保存录音是十分重要的事情。再有，民歌的演唱语言问题也是一个重要方面，有些少数民族歌唱家唱民歌有困难，原因是语言掌握得不够好，平时很少唱自己民族的语言，尽用汉语唱少数民族民歌，不注意少数民族语言的色彩。如果不重视语言这个重要的因素，这个民族的音乐特色就难以得到表现。另外，还可从各地民歌的大同小异中找出一些发展的规律来，例如《茉莉花》可以从北方到南方都找得到，有的是大同小异，有的是小同大异，从比较中能看出民间音乐艺术发展的趋势。我们这次收集民歌，编辑出版《集成》，今后还要不断地收集，对民族民间音乐的收集工作是不能停止的。我这次去西宁开会期间，听了青海

的“花儿”，感到和我们平时听的“花儿”很不一样，在演唱方法上和蒙古族在民歌唱法上有些近似之处，他们的演唱是比较自由地、民歌手完全陶醉在感情之中，声音的控制相当有水平，音乐也很美，具有很强的艺术感染力。我们的集成所编选的民歌只是一定时期艺术经验的总结，实际上，民族艺术还在不断地发展，特别是人民群众对艺术的创造还在发展。我在今年元旦期间看了一部电视艺术片，拍摄的是景颇族的刀舞，记录了景颇族过春节的联欢活动。景颇族的刀舞，早在五十年代我曾看过，现在看来又有了新的发展，男女表演者的舞蹈动作都注入了新的感情。显然，他们是在用心捕捉那些新的生活情感，才使艺术得到发展。如果只是像原来的舞蹈那样，拿着刀跳两下，舞两下，就表现不出什么新的感情，这种舞蹈便不可能有新的发展。为什么现在有些民族舞蹈不吸引人呢？就是因为表现新的感情不够，没有发展，仅仅是形式的重复。

民歌的记录整理要注意准确性，把各种特点记下来。如歌词上的特点、曲调上的特点、装饰音上的特点、特别是民歌手对曲调发展上的规律和特点，都应认真归纳总结。内蒙古卷有关民歌的照片拍得很好。凡是与民歌演唱活动有关的各种形式和场面，均应拍摄下来。我想各个民族在收集、编辑民歌的过程中，应对各类歌种在田野、山岗或室内的演唱形式，包括风俗节日里的祭祀活动甚至跳大神的演唱场面，要尽可能拍照，并且挑选一部分出版。将来我们可以把各个民族的民歌演唱方式编辑成一本图录，提供给大家参考。

关于内蒙古流传的漫瀚调属于那个民族的问题，请内蒙古卷的同志研究一下，搞清楚它的族属关系。另外，在歌词方

面，有些内容、措词还要再斟酌一番，要把工作再做细致些。

总的看来，内蒙卷还是编得不错的，态度严肃，成绩很大，花费了相当的劳力，作了很多研究，应当充分给予肯定。内蒙古卷编委会的同志们在编辑我国少数民族的民歌集成工作中，带了一个好头，做了一个范例。希望内蒙古卷在出版前的修订工作中，在自治区文化厅等有关部门领导下，发挥大家的积极性，集中大家的智慧将集成工作搞得更好。

（道松根据录音整理，未经本人审阅）

努力提高少数民族民歌集成 的编辑质量

——在《中国民间歌曲集成》第
五次审定会议上的小结发言

冯光钰

《中国民间歌曲集成》的审定会议已举行过四次，对十个省（自治区、直辖市）卷进行了审定。这次内蒙古文化厅顾问王世一、内蒙卷主编额尔登朝鲁及艺术研究所、三个分册的负责人和编辑人员一行十一位同志，带着经过多次修订的送审稿及录音、照片等材料，来北京出席专为审定内蒙古卷而举行的第五次审定会议。几天来，中国民族音乐集成编辑办公室和全国编审工作组与同志们一道，对蒙族分册，达斡尔、鄂温克、鄂伦春族分册、汉族分册的民歌通过抽样审听，分别对各分册编辑方面的各种问题进行了研究。参加这次会议的还有黑龙江、新疆等十二个省区的代表，他们先是以观察员身份参加对内蒙古卷的审定，其后大家又根据几年来各自治区及多民族省份编辑工作中的经验及存在的困难、对少数民族民歌的记谱问题、分类问题、译词配歌问题等方

面展开了热烈的讨论。大家感到。这对进一步提高少数民族的编辑质量，是大有好处的。

在这里，我谨就对内蒙古卷的审定和如何提高编辑质量的有关问题谈几点意见。

内蒙古卷基本上达到 出版要求的几个特点

几年来，在内蒙古自治区党委的关怀下，在文化厅、音协分会及艺术研究所的主持下，全面开展了对内蒙古各民族民歌的收集和编辑工作。内蒙古卷的完成，是蒙汉等民族团结合作的结晶，充分体现了中央提出的“少数民族离不开汉族，汉族也离不开少数民族”的精神。

这次会议对内蒙古卷进行了认真的审定，与会同志认为内蒙古卷基本上达到了民歌集成出版的要求，有以下三个特点。

第一，体现了收集和选编的范围广，歌种全的要求。内蒙古自治区东西宽二千四百多公里，南北长一千七百多公里，全区共一百一十八万平方公里。在如此广袤的疆域进行民歌收集，其工作量之大，困难之多，是可想而知的。但内蒙古卷编委会及三个分册编辑部的同志知难而进，与各族民歌手密切合作，在八盟四市对各族民歌，特别是蒙族、汉族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族的民歌进行了广泛的采录，在全区民歌会演期间还对一些著名歌手进行了录像。在歌种方面比以往的收集都更为全面，从大的歌类（第一级分

类)来看,蒙族民歌有长调、潮日、短调、叙事歌、博、安代歌、浩都格沁以及宗教歌曲;达斡尔族民歌有扎恩达勒、露日格勒、萨满调;鄂温克族民歌有扎恩达拉嘎、奴该勒、萨满调;鄂伦春族民歌有赞达仁、露日格仁、萨满调;汉族民歌有号子、爬山调、漫瀚调、小曲、秧歌。在各大歌类中又包含若干歌种(第二级分类),如蒙族长调中有赞歌、宴歌、思念歌、情歌、礼仪歌、习俗歌等,汉族号子中有森林号子、抬船号子、夯歌等。由于收集工作比较深入细致,八一年编成内蒙古卷初稿后,经多方面征求意见,又数次补充采集,现在各种体裁形式的歌类和歌种都基本齐全,因而,较充分地展现了内蒙古自治区丰富多采的民歌全貌。

第二,民歌录音质量较好,能认真地根据录音进行记谱,力求表达出内蒙古各族民歌的特点。为了使集成的记谱达到准确性和科学性的要求,内蒙古卷编委会的同志在记谱过程中不断探索,寻求相应的手段和恰当的符号,让听觉的音响与视觉的曲谱尽可能地统一起来。例如他们对自由节拍所采用的 $\frac{\text{サ}}{4}$ 、 $\frac{\text{サ}}{8}$ 等记谱标记,就是一个富有创造性的尝试,这对表现内蒙古民歌,特别是蒙族长调的节拍规律起到了很好作用。应该说,比过去对长调的节奏、节拍的记法又前进了。这种标记横线下方的数字说明以何种时值的音符为单位拍,横线上方的サ符号则表示每小节的拍数及其时值又是比较自由的。至于小节线的划分,每小节拍数的多少,可根据不同的具体情况或依一首民歌旋律周期性出现的强弱力度交替,或按旋律的句逗,或唱法的气口等划分。根据不同情况,小节线可采用实线或虚线。它比“散唱”或“节奏自由”的注文记法更为精炼而乐谱化,也更好地反映了这类民

民歌旋律的节奏形态和力度进行的特色。对于演唱中的一些特殊润腔标记，内蒙古卷的同志也设计了一些符号来帮助读者理解民歌的特有风格，如达斡尔民歌同音高有节律的颤音符号便是一例。当然，这方面的尝试还可更大胆一些，譬如长调歌腔的真假声交替、同音高颤音等在记谱上还可研究创造出既简明又准确的符号来。

第三，编辑工作达到了一定的水平。对各族民歌进行了合理的分类，全卷三个分册的框架结构和编排的层次比较清晰。文字稿及背景材料的内容较充实，比起原来的初稿有很大提高，从全卷六万多字的概述、分述、释文及注释中，大家认为基本上可以获得对内蒙古各族民歌概貌的了解。

总的说来，内蒙古卷按照“范围广、品种全、质量高”的编辑要求，已取得了可喜的成果。鉴于这是一项旷古未有的事业，为了加强民歌集成的音乐文献价值，我们建议内蒙古卷在现有基础上再进一步做一些适当的补充修订。主要有几个方面：一是根据录音对一些记谱难度较大的民歌进行复核，使乐谱更准确，更接近录音的实际。二是对各族民歌的分类作部分调整，使之更符合民歌的音乐体裁和形态规律；对蒙族长调、短调的第二级分类中相同的类别最好对应排列，以方便读者查阅。三是对与民歌有关的社会文化背景的文字材料应尽量充实，对于各类歌种的演唱形式、特殊唱法及音乐特点，在概述及释文中也应写得具体一些，详细一些，并力求做到叙述客观，给人们提供可资参考的材料。

我们高兴地看到，在这次审定会议讨论研究过程中，同志们充分地肯定了内蒙古卷所取得的收获，同时又热情地提出了一些建设性的意见，供内蒙古卷编委会进行最后的修订

时参考。内蒙古出席会议的同志们满怀信心，表示再努一把力，抓紧时间进行加工，把内蒙古卷编成一部内容丰富、资料可靠、体例科学的，富有权威性的民歌音乐文献。

进一步提高编辑质量的几个问题

正确处理好少数民族民歌编辑工作的方法问题，直接关系到民歌集成高质量的标准，完满地解决问题，绝不仅仅是收集、记谱、选编等技术方面的问题，而且也是民族音乐集成的指导思想和理论问题。这次会议的后阶段，与会同志专门就如何进一步提高少数民族民歌编辑质量的各种问题交换了意见。

第一个问题，是少数民族民歌的分类还需要认真研究。生活在九百六十万平方公里华夏大地上的五十六个民族，他们在漫长的历史时期里，共同创造了中华民族的音乐文化。民歌可以说是民族音乐文化的基础。从分类学的角度来看，汉族与少数民族的民歌有着共性与个性，普遍性与特殊性的关系。如何将分类的科学性与不同民族民歌的个性很好地结合起来，这是我们衡量集成编辑水平和价值的标准之一。

按集成编辑体例的要求，各地方卷按民族划分之后，民歌的分类是依体裁来进行划分的。什么是民歌体裁？有的对于体裁的理解比较单一化，对体裁这个概念的界定常常仅局限在“形式”或“样式”上，把一切与“内容”有关的东西都排除在外。事实上，从民歌客体形态看歌种的体裁，它也具有多义性。显然，单义性的“形式”或“样式”并不是体

裁唯一的标志。因为，民歌是一种由词与曲综合而成的艺术，也可以说是内容与形式的统一体。在有些民歌中，形式与内容是相互渗透，相互融合，逐渐取得有机统一，而有些民歌的内容就直接体现在体裁之中。例如，与民俗有关的象婚、丧、节日中的民歌，我们通常称为“风俗歌”（或“习俗歌”），其实是一个不甚确切的歌种名称。因为，这类民歌的形式比较多样，有小调形态的，有载歌载舞的，等等；曲式结构上也有单曲与套曲的区别。船工号子（及其他劳动号子）实际上并不是单纯的形式，它是反映船工（或其他劳动生活）内容的号子。儿歌、宗教歌曲也是这样。少数民族民歌的体裁就更复杂了，最难区别的是内容与形式（题材与体裁）相间的歌种。这需要认真地探究，从各少数民族的具体实际情况进行分类。不仅汉族民歌与兄弟民族民歌之间各有其特殊性，各少数民族的民歌之间也有其不同之点，他们都有各自的历史形成和音乐特点。为了使分类体现出科学性，特别要加强对各民族民歌形态的研究，既要有各兄弟民族音乐文化的整体研究，又要进行具体歌种的微观研究。只有这样，才能找出科学的分类方案。

我们认为，民歌体裁是群众长期从事音乐艺术实践的产物。由于各民族民歌在反映各民族社会生活，表达思想感情方面具有不相同的特点和功能，形成了不同的体裁。各民族民歌体裁都有自己的客观规律，人们可以从收集整理的实践中认识这种规律，用以揭示民歌音乐艺术发展的特征，但不能任意改变和创造这种规律。值得注意的是，各少数民族民歌及其发展是千差万别的，民歌体裁都具有鲜明的特点，不可能用一个模式、一个规格、一种名称加以“统一”，只能

根据各民族的情况而定。内蒙古卷对蒙族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族民歌的分类，充分注意到了这一点，因而比较符合内蒙古各民族的实际情况。出席这次会议的同志都有这样一个体会，对于少数民族民歌分类这一复杂的理论问题，不是几个框框条条所能囊括得了的。因为少数民族民歌体裁不仅在于民族形式运用，更在于表现民族生活，民族精神。所以，在对少数民族民歌进行分类时，民族物质生活方式，民族精神传统这个内因根据是不能忽视的一个方面。

另外两个方面，大家认为也应引起重视。一是歌种的立类要不拘民歌数量的多寡，只要是一类独立的体裁就应另立一类，不必在数量上求平衡。一般说来，属于小调、山歌一类体裁的数量都大于其他歌种，有的将数量不多的儿歌并入小调类，其实，从体裁来看，儿歌与小调是同属第一级分类的歌种。二是少数民族民歌的分类，要突出各民族的特点及地方特点，在沿用各民族民歌传统的分类法及传统习称的时候，要对民歌分类进行学术研究，做到合理化，注意科学性。对同一民族在不同省（自治区）流行的民歌，在分类方法上可以互相交流和参考，求大同存小异。

第二个问题，是译词配歌要进一步探讨。少数民族民歌的译配汉语是集成编辑工作中一项相当艰巨的工作。我国五十五个少数民族除了蒙、藏、维吾尔、哈萨克、朝鲜五个民族有文字外，大多数民族由于历史的原因，只有本民族语言而无本民族文字。为了扩大读者面，促使各民族音乐文化在国内外得到广泛交流，前者需要在民族文字歌词的下面译配汉语，后者除了译配汉语，还要加注一行国际音标。这几年各地在译词配歌的工作过程中取得了许多宝贵的经验，归纳

起来有三点：首先，是译词要准确，完整地再现少数民族民歌内容的原貌。其次，配歌要从演唱的艺术效果出发，不是“凑歌”。译词与原词、曲调三者的内容及节奏要基本统一，不要仅仅为了顺口而任意将内容移位，特别是重要的人名、地点，应“对位”出现。再次，在准确、能唱的前提下，译配还要注重文采，把少数民族民歌歌词特有神韵和风格体现出来。

大家还着重研究了译词的格律问题。我国各少数民族民歌歌词的格律多种多样，表现形式比较复杂。有的民族分正韵、勾韵、内韵，有的则分头韵、颈韵、尾韵，更为复杂的是，一个民族由于支系或方言的不同，又各有自己的特点。因此，翻译要注重各民族民歌歌词独特的格律形式，防止硬套汉族格律的现象。

与提高译配水平紧密相关的另一个重要问题是人才的培养。搞好少数民族民歌的译配工作是很不容易的事情，译配者既要通晓少数民族和汉族的语言及文学，具有一定的音乐修养，还要熟练地使用国际音标。为了适应编辑集成的需要，近几年中各地相继举办了译配及国际音标培训班，涌现了不少这方面的能手。但由于译配的工作量太大，仍感人力不足。从内蒙古卷蒙古族民歌的译配，达斡尔、鄂温克、鄂伦春三个无文字民族的加注音标及译配，可以看出，内蒙古卷编委会确实作了很大努力，也取得了一定的成绩，但如果译配人才充足，集成的工作进度还会快一些，编辑质量也会更高一些。希望各地重视对译配人才的培养，以保证这一工作的顺利进行。

第三个问题，是如何对待跨民族、跨地区、跨民族音乐

大类的选编问题。民歌及其他民间音乐的发展和流布都有其自己的规律，是不以人的主观意志为转移的。各地在编辑民歌等集成过程中，常常遇到各种交叉现象，需要根据实际情况区别对待。一首民歌同时在两个（或几个）民族中传唱，在多民族杂居地区尤为多见。对于旋律和内容相同而采用不同民族语言演唱的民歌，若能考察清楚其源流脉络，可由主要传唱的民族选编；如一时分辨不清族属的民歌，则可考虑两个（或几个）民族同时收编。对于采用共同语言和文字的民族（如汉族和回族）所唱的民歌，一般以民歌手的民族成份为依据。

关于跨地区的少数民族民歌的收集编辑问题，是现在按省、自治区、直辖市行政区域分卷编辑必然遇到的一个普遍问题。以蒙族民歌流传的范围来说，除内蒙古外，还在新疆、青海、甘肃、宁夏、黑龙江、吉林、辽宁等省区的蒙族中传唱。根据大家的介绍，由于历史、地域及语言多方面的原因，一些同名的蒙族民歌已发生了较大的变异，这类民歌是否收编的问题，由各省区编委会研究决定。当然，兄弟省区之间可以经常交流情况，通过协商的方式来解决避免过多重复的问题。其他少数民族民歌跨省区的情况，可参考这次对蒙族民歌的方式加以妥善处理。有关省区也可以召开一些小型协商座谈会，互通信息，共同切磋，寻求合理的解决办法。

关于跨民族音乐大类的编辑问题。现在我们编辑的五种民族音乐集成，也可以说是五种民族音乐大类。少数民族的民间音乐在编入这几种集成时，有不少交叉现象。为了避免不必要的重复，应事先确定好编辑对象的“归属”。对于跨

类和某些“属性”不十分明显的民间音乐，可以适量地在两种集成中同时收编，并在释文中予以介绍说明。

此外，这次会议还就编辑少数民族民歌要充分注意民族政策，多声部民歌的记谱等问题，交流了经验，提出了切实可行的办法，大家感到收获很大。

注意积累集成编辑学的科学方法

最后，我想对积累集成编辑学的科学方法问题，谈点看法。

随着民歌集成大部分地方卷初稿的编成和其他几种民族音乐集成编辑工作的全面开展，研究和建立集成编辑学的问题就提到了日程上。几年来，各地参加此项大业的同志，或撰写编辑方法论的体会，或发表收集、记谱、分类等专题研究文章。当然，编辑民族音乐集成这项开拓性的工作，还处于草创阶段，各方面都不那么成熟。为了不断提高集成的编辑质量，许多同志纷纷提出在编辑实践中，应当不断总结集成编辑工作的经验。这次会议上，与会代表发言所谈的内容，也有不少是属于集成编辑学方面的问题。这说明，从理论上建立集成编辑学，已引起了广泛的重视。

文化部和中國音協自一九七九年以來主持編輯的五種民族音樂集成，在音樂史上雖不能說是“絕后”，但無疑是“空前”的。五種民族音樂集成全部編成後，我們中華民族璀璨的光彩，將充分得到展現。到那時，說民族音樂源远流

长，丰富多采就更有说服力。几年间所取得的成果表明，把编选集成上升到编辑学的高度，将使编辑工作更加理论化，系统化。一个更全面更深入地研究我国民族音乐的高潮已初露端倪。这标志着我国民族音乐建设进入了一个新的阶段。

怎样看待集成编辑学？我们认为，它是编辑学的一个分支，是研究民族音乐编辑工作的规律和方法的科学。从目前我们所能认识到的，集成编辑学主要包含这样几方面。一、各种民族音乐集成应当是音乐、社会生活、文化传统“三位一体”的整体。因为，民族民间音乐作为一种文化形态，是一种深刻的社会现象，也可以说各民族的民间音乐是各个时代生活的一面镜子。把民族音乐（音响和曲谱）放在广阔的历史发展中去记述，才能了解民族的音乐历史及其音乐遗产，进而总结出民族音乐发展进程中带有规律性的东西。二、各种集成的编辑不是消极地处理和汇编资料，而是按照各种集成编辑方案，将真实可靠的音响、曲谱（集成的主体）与深厚翔实的文字、图片、图表（集成的背景材料）有机地编纂成具有长久保留价值的专著，它从不同角度说明民族民间音乐本身及历史继承革新的关系，显现出各种文化形式与民族民间音乐艺术相互影响的脉络，为后人提供深入研究的文献资源。这些大量生动的材料，可使人们对民族音乐的理解，从纯粹思辨的领域回到与民族音乐活动有着不可分割联系的人类社会生活中来。这样就可以防止研究偏于一隅。三、在集成的多种功能作用中，把集成的成果应用到实践中去，是十分重要的一个方面。集成的价值不仅在于它是藏之名山的巨著，还要使之传之后世。如何把集成编辑成工具书性质的著述，使民族民间音乐继续流传下去并发扬光

大，这确是集成编辑学的一个重要内容。从上可见，建立集成编辑学是件紧迫的工作，这不仅有助于提高集成的编辑质量，而且对于改变某些民族音乐理论所采取的单一方法论的现状也是有益的。

编辑好各种民族音乐集成，是历史赋予我们的使命。我们可以展望，这项工作将比较长期地进行下去。如前所述，民歌集成和其他几种集成，现在为了便于编辑工作的进行，是按行政区域分卷编辑，各为三十省（自治区、直辖市）卷，力争在一九九〇年完成。事实上，今后还可能在此基础上，根据不同读者对象和需要，作各种分类编辑。如民歌可按民族分卷，还可按歌种分卷；戏曲音乐可按剧种分卷；曲艺音乐可按曲种分卷；民族民间器乐曲可按乐种分卷；还可按宗教音乐分卷。如此浩繁的系列化大型丛书的编辑任务，在我们这一代人也许只能完成其中一部分，全部完成还要靠下一代人接过“接力棒”去继续进行。因此，探讨集成编辑学的科学方法，是很有意义的事情，它可以为后来者积累经验，使我国的民族音乐建设事业绵延不断进行下去。

〔本文是作者在审定《中国民间歌曲集成》内蒙古卷会议上的小结发言，形成文字时，内容作了一些补充。〕

第三部分

《中国戏曲音乐集成》

抓紧普查收集我国戏曲音乐遗产 加速编辑《中国戏曲音乐集成》

——《中国戏曲音乐集成》第
一次编辑工作座谈会纪要

《中国戏曲音乐集成》是一九七九年中华人民共和国文化部、中国音乐家协会关于《收集整理我国民族音乐遗产规划》文件所提出五部集成中之一部。在《中国民间歌曲集成》已先走一步的有利条件下，为了加速收集整理戏曲音乐的宝贵遗产，早日编辑《中国戏曲音乐集成》，中国民族音乐集成编辑办公室于一九八三年十月下旬在郑州召开了《中国戏曲音乐集成》第一次编辑工作座谈会。出席会议的有河南、陕西、湖北、湖南、山西、江西、四川七省及中国音协、文化部艺术局、高等音乐院校、戏曲研究单位的二十多位代表，河南省部分地区的有关同志列席了会议。会议由刘采石主持，中国音乐家协会主席吕驥出席并讲了话。

与会同志对近几年来收集整理戏曲音乐的工作进行了回顾，交流了情况，介绍了经验。河南省从一九八一年下半年对

全省三十三个剧种进行了普查，对部分剧种进行了录音记录和资料收集；八二年编印出了怀梆、四平调、豫南花鼓戏、大弦戏、二夹弦五个剧种的《集成》分卷；八三年还将编印出六个分卷，并制订出《地方剧种编纂要点》。陕西省计划将全省二十八个剧种编成二十五个分卷。他们认为，培养和提高编辑集成干部的业务能力，是保证完成这项工作的重要措施。因此，他们举办了有十七个剧种的四十余名戏曲音乐人员的训练班。湖北省十分重视首先抓好戏曲音乐的录音工作，这是一条很好的经验，全省二十二个剧种，有十九个已完成了录音工作，已经编印出和年内即将印出的有五个剧种分卷。代表们一致认为，各级领导部门的重视和支持，是完成《中国戏曲音乐集成》编辑工作的关键；广大戏曲音乐工作者的积极参与则是搞好收集整理和编辑工作的基本保证。因此，各地在加强领导的同时，应建立起相应的专业班子，才能有计划、有步骤地顺利开展工作。

这次会议开得紧凑，达到了预期的目的。除了与会同志的共同努力外，会议还得到河南省党政领导及文艺界的关心和支持。

二

会议就《中国戏曲音乐集成》的编辑方针、要求及有关问题进行了认真的研究，取得了一致的看法。

关于编辑方针

会议认为，编辑《中国戏曲音乐集成》的目的是：为全

面收集、整理我国各民族、各地方戏曲音乐的优秀遗产；了解各地戏曲音乐的流行状况和风格特点；探索和研究我国各种戏曲音乐的形态和构成规律并促进和繁荣我国当代戏曲音乐的改革发展和创腔，提供一部较为完整的乐谱和音响资料。

四 项 要 求

与会同志一致认为，为了保证《中国戏曲音乐集成》的编选质量，应当做到：

1. 音、谱、图并重

即做到音响、曲谱、图表和图片都应齐全完备。

2. 剧种、流派两全

即一切存在着的剧种（包括没有职业剧团和已经没有演出活动的剧种）均应收集，各剧种的不同流派亦应收全。

3. 唱腔、场面的记录，应力求清楚准确

即包括各种行当、不同角色的唱腔，文、武场面的各类型曲牌、伴奏以及打击乐谱的记录，均应与演唱、演奏的实际情况相符。

4. 文字力求简明确切

即剧种的概述、注释、释文及必须的各种文字都应言之有据，层次清楚。

应注意的几个问题

编辑《中国戏曲音乐集成》所涉及的问题很多，情况比较复杂，应当全面予以考虑。会议认为，以下几个问题更应在收集和编选过程中充分注意。

1. 编选的范围问题

《中国戏曲音乐集成》，按省（市、自治区）分卷。凡流行于各民族、各地区的地方戏曲，只要具有自己的特点的戏曲音乐都应普遍收集。包括木偶戏、皮影戏的音乐在内。对于全国性的大剧种和跨省剧种，应由主要流行地区，一般流行地区共同协商编辑。对介于说唱与戏曲之间的“剧种”，要具体加以分析研究，对已经构成戏曲形态的“剧种”，应作为戏曲音乐进行收集。

2. 体例问题

凡剧种较多的“省（市、自治区）卷”，可按一个剧种或几个剧种为单位进行分册；剧种的排列一般可视其规模和影响的大小为序。

各卷的内容，原则上按以下顺序编排：目录、编辑前言、各卷概述、剧种及剧种音乐简介、唱腔曲谱、文、武场曲谱、图表、后记、编委会名单。

3. 分类问题

戏曲音乐分类比较复杂，应根据不同情况合情合理地进行处理。对单一声腔结构类型的剧种，可按基本腔调（板式和曲牌），文、武场面分类；对多种声腔结构类型的剧种，一般采取传统习惯进行分类（如川剧，传统习惯是按昆、高、胡、弹、灯的排列），然后再按基本腔调（板式和曲牌），文、武场面分类。对已经形成行当、流派的剧种，可在基本腔调中先按行当、后按流派分类。

4. 记谱问题

戏曲音乐的记谱，是一个值得深入研究和探讨的问题。总的说来，既要准确体现出剧种音乐的风格特点，又要使谱

面清晰，便于阅读。鉴于我国剧种繁多，各地记谱规格不一，会议建议应尽快地对记谱问题进行专题研究，制定出一个统一的、切实可行的戏曲音乐记谱规范。

5. 录音和录像问题

音响的录制，是《中国戏曲音乐集成》一项重要工作，是编辑出版集成的一个重要组成部分。只有搞好录音，才能保证《集成》工作的质量。因此，在对剧种进行普查时，第一步重要的工作就是搞好录音。特别要强调指出的是，对一些有代表性的、年事已高的演员要优先抢录，务能将资料保存下来。其次，对整个录音质量均应重视，可商请当地的广播台（站）协助录制。

各地广播电台、唱片社和有关研究机构、音乐院校收藏的戏曲音乐音响资料，是具有重要价值的一个资料来源，各地在编辑过程中应争取有关方面的支持，或借用、或转录，充分地加以利用和保存。

戏曲音乐是戏曲综合艺术中的一个有机组成部分，它与表演等其它艺术因素紧密相连，因此，应创造条件将有代表性的演员演唱的优秀唱段或折子戏进行录像。

《中国戏曲音乐集成》是《中国戏曲志》的姊妹篇，各地在收集编辑《中国戏曲音乐集成》时可与《中国戏曲志》的编写工作结合进行，但需有专人负责。

此项工作，得到了中央广播电视部的大力支持。（详见附件）

6. 完成时间问题

编选《中国戏曲音乐集成》的任务繁重，工作量甚大。会议认为，既要有计划地进行细致的安排，又必须抓紧时

间，组织力量，争取在五至七年内完成。

与会同志还就其他一些问题发表了不少好的意见，有待在今后的工作中结合实践进行探讨和研究。

三

会议就《中国戏曲音乐集成》近期的工作作了较充分地讨论。认为当前应当进行如下几件工作。

1. 抓紧录音、录像

录音是记谱的依据，是编辑好集成的一项基础工作。对尚未着手编辑集成的地区，应当结合剧种的普查，把录音为一项重点工作，不失时机地切实搞好；对已经进行编辑集成的地区，仍应进一步检查录音工作和提高录音质量，特别对著名老艺人更应抓紧。会议认为，如果不重视录音，就会失去时机，后悔莫及。

对一些剧种有代表性的优秀剧目，又是以优秀演员、名老艺人为主要演员的剧目，均应请各地广播电视部门配合，尽早录像，以保存各剧种的优秀遗产，留给后代；如不尽早抓紧，就有可能发生各种意外，造成难以弥补的损失。

2. 搞好“范本”

为了积累经验，稳妥地进行编辑工作，与会同志建议河南省（陕西、湖北以及有利条件的地区亦可试行）就豫剧或已经编印出的五个剧种，选择一个基础较好的作为“范本”，进一步进行编辑加工，务必使这个“范本”能够体现这次会议所提出的编辑方针、要求和有关建议，作为其他剧

种编选集成卷本的参考。

3、筹备一九八四年第二次编辑工作座谈会。

这次在郑州举行的编辑工作座谈会，是一次部分省、市代表参加的小型经验交流会，具有预备会议的性质。为了广泛交流经验，会议建议在一九八四年下半年召开由全国各省（市、自治区）代表参加的第二次编辑工作座谈会，全面地研究和总结河南省及其他地区编出的“范本”经验，制定出《中国戏曲音乐集成》的编辑方案，更好地推动全国编选戏曲音乐集成工作的全面开展。

附：中央广播电视部(83)第991号发函

各省、市、自治区广播电视厅（局）：

最近，中国音乐家协会主席吕骥同志写信并派人来我部，就该会与文化部正在编辑中的《中国戏曲音乐集成》一事，希望得到各省广播电视部门的协助。

他们的具体要求是：

一、各省广播电台已经录制的戏曲音乐资料，音协希望允许他们复制一份，以纳入《中国戏曲音乐集成》。

二、一些有代表性的、年事已高的演员，如果广播电台目前还没有他们的录音资料，音协要求能尽早安排录音。

三、有些著名演员的优秀节目片断，音协希望能给予录

像保留。文化部、中国音协拟将我国戏曲音乐分省编辑成集，汇总各种戏曲资料，保存我国丰富的戏曲遗产，这是一项意义深远的工作。但我们考虑到各省广播电视部门宣传任务很重，人力、设备能力有限，各地情况又不尽相同，不好提出统一要求。我们提请音协充分照顾到这一情况，直接与当地广播电视部门联系。请你们在保证完成各项宣传任务的前提下，视情况予以协助。

广播电视部

一九八三年十二月二十日

关于颁发《中国戏曲音乐集成》 编辑方案的 通知

各省、自治区、直辖市文化厅（局）、音协分会：

中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于一九八四年一月一日曾发出了《抓紧普查收集我国戏曲音乐遗产，加速编辑〈中国戏曲音乐集成〉——〈中国戏曲音乐集成〉全国第一次编辑工作座谈会纪要》（即：文音民字（84）第一号）的文件。一年多来，各地通过工作的实践证明，这个文件的基本原则和总要求是完全正确的；但在当时的条件下仅能以“会议纪要”的形式发出。为了更好地指导和全面推动全国戏曲音乐的收集、整理和编辑工作的进行，最近，在《中国戏曲音乐集成》主编、文化部副部长周巍峙、中国音乐家协会主席吕骥等领导同志的参加下，中国民族音乐集成编辑办公室于四月下旬在京召开了已签订《议定书》的四省（市）卷主编会议，就集成的编辑方针、编辑范围、编辑体例及应注意的有关问题，进行了认真地、深入细致地讨论和研究，制定了《中国戏曲音乐集成》的编辑方案。现将此方案发给你们，请各地根据本地区的实际情况参照施行。

《中国戏曲音乐集成》编辑方案

《中国戏曲音乐集成》是文化部、中国音乐家协会于一九七九年发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》文件所提出编辑五部集成之一部。现已纳入艺术学科国家重点科研项目。为了使这部集成达到高质量的要求，特就编辑方针、编辑范围、编辑体例及有关问题，提出如下意见。

一、编辑方针

《中国戏曲音乐集成》是一部具有学术性、史料性文献价值的多卷本专著。其目的是为了全面地、系统地收集和整理我国各民族、各地区戏曲音乐的宝贵遗产，为研究各剧种音乐的基本形态、剧种之间的关系和相互影响，以及其他规律性问题提供资料。这对继承和发扬我国戏曲音乐的优秀传统，繁荣戏曲音乐艺术，以至进行社会主义音乐文化建设，都将产生有益的影响。《中国戏曲音乐集成》作为一部重要文献，不仅可供戏曲工作者及音乐工作者学习研究之用，同时还应顾及其他方面读者进行综合研究多方面的需求。在《集成》的编辑过程中，应该注意将各戏曲剧种的音乐及其他有关研究资料全部记录下来，力求使音响、曲谱、文字、

图表和照片都具有较高质量，对具有代表性的演员的优秀唱段（或选场）应进行录像，以生动地反映戏曲音乐的全貌。在编辑体例上要科学严谨，层次清晰。对戏曲音乐曲目的记录（包括唱词和曲调）要准确。对戏曲音乐的背景材料的调查记录要翔实可靠。文字撰写应注意言之有物，持之有据，要能体现出其发展和衍变情况。

二、编辑范围

凡我国各民族、各地区的戏曲剧种音乐，均应进行全面普查收集，认真整理，将其中有代表性的，优秀的唱腔（包括乐队伴奏曲调）编入本集成。

1. 现存的剧种音乐，是本集成的编辑重点。对历史上曾存在过的剧种虽已失传，但尚有遗存的音乐资料的亦应进行深入地调查收集，将具有重要价值的史料编入集成。

2. 对现已无职业戏曲剧团或没有演出活动的剧种，应对其音乐和史料进行收集，认真地予以整理编入。

3. 对介于曲艺和戏曲之间的“剧种”，应具体地加以分析研究。对已初步具备戏曲形态的剧种音乐，也应作为戏曲音乐予以编入。

4. 一个剧种音乐的完整概念，一般均包括各种唱腔（包括伴奏）、器乐曲牌（含有唱词的）和打击乐部分，应完整地编入。对戏曲剧种的行当、流派问题，要实事求是地加以区别对待：凡已客观形成了行当、流派的剧种，应分行当、流派全面地编入；对尚未明确形成行当、流派的剧种，

在编入时，则不要硬性地划分。

5. 本集成主要选编各剧种的传统戏曲音乐。新编历史戏及现代戏中的唱段和音乐曲牌，凡符合戏曲的表现规律、具有剧种特色而又为群众喜爱的，也应酌情收入。

三、编辑体例

《中国戏曲音乐集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑，共三十卷（含台湾卷）。凡剧种较多的省（自治区、直辖市）卷，应按剧种分别编辑。在汇集时，一般可视剧种音乐的规模和影响的大小为序排列；以一个或几个剧种为单位进行分册。

省（自治区、直辖市）卷的编辑体例，应力求科学完整。其框架结构一般由下列几部分组成：

1. 编辑说明（由全国编辑委员会撰写）
2. 序（由全国编辑委员会主编撰写）
3. 省（自治区、直辖市）卷总目
4. 本省（自治区、直辖市）剧种分布图
5. 省（自治区、直辖市）卷概述
6. 剧种音乐分卷
 - （1）凡例（或前言）
 - （2）目录
 - （3）剧种和剧种音乐分述（或介绍）
 - （4）唱腔及伴奏（包括板式简析、曲谱、唱段说明及演唱、演奏者简介等）

- (5) 器乐曲牌(包括曲谱、曲牌及乐器的文字介绍和照片;各剧种主奏乐器应加绘结构尺寸图)
 - (6) 打击乐(包括锣鼓经,打击乐曲牌及打击乐器的文字简介,特殊奏法说明,打击乐器照片和形制绘图)
 - (7) 照片(包括演出形式照、代表剧目剧照、著名艺人肖像、历史资料照。照片以集中排印为主,部分可插排在叙述文字和曲谱之中)
 - (8) 省(自治区、直辖市)卷编辑委员会及编辑人员名单。
7. 全国编辑委员会及编辑人员名单。

四、应注意的几个问题

1. 关于普查、录音、录像问题

普查、录音是编好集成的基础。普查要注意深度和广度。录音是曲谱记录的根据,是衡量记谱是否准确的标准。因此,选编入集成的戏曲音乐,一般均应由有代表性的演员演唱进行录音,要求音质清晰。对个别有特殊价值的曲谱,由于某种原因缺音响的,也可酌情编入,但最好由其亲授弟子和传人补录并加以说明。

戏曲音乐是综合表演艺术的一个有机组成部分。为了解戏曲音乐与其他姊妹艺术的相互关系,应选择一些代表性剧目(特别是以名老艺人、优秀演员为主要角色的剧目)进行录像,以全面保存优秀的戏曲音乐遗产。

2. 关于记谱问题

记谱要注意准确性与科学性，一般应参照《中国戏曲、曲艺音乐简谱规格》（已发）进行记谱。

3. 关于图表问题

各卷应绘制一张本省（自治区、直辖市）的剧种分布图。对于跨省（自治区、直辖市）地区的大剧种，还应增绘该剧种所跨地区的流布图。

4. 关于文字问题

为使集成具有戏曲音乐文献价值，各地应重视对与戏曲音乐有关的一切背景材料的收集，加强文字稿撰写。文字稿包括各卷概述，剧种音乐分述，板式（曲牌）、演唱（奏）者介绍，各种注释等。对文字稿撰写的要求是：史料真实，条目清晰，论述准确，文笔简炼。

5. 关于少数民族戏曲剧种问题

对少数民族的戏曲剧种应认真普查收集和编辑。但对少数民族戏曲的性属问题，要实事求是地加以研究，应避免用汉族剧种的概念（如声腔、流派、行当等）去要求。对一时尚难确定是否戏曲性质的剧种，要尊重兄弟民族同志的意见，不要勉强编入本集成。

6. 关于跨省（自治区、直辖市）剧种的编辑问题

对跨省（自治区、直辖市）剧种的编辑，是一个比较复杂而又细致的问题。各有关省（区、市）在编辑时，应根据自愿的原则进行协商，以求得妥善解决。从目前各地实践情况看，可采取如下办法：①对于一些广泛流行于各地的大型剧种音乐的收集编辑，可由主要流行地区负责，一般流行地区可提供富有特色的材料与主要流行地区共同协商编辑。②对某一剧种流传到各地后形成了不同流派特点，可分别由各

省（区、市）卷设置分卷收编。但在进行收编时要注意，既要反映该剧种音乐的全貌，亦应避免不必要的重复。

7. 关于与《中国戏曲志》的关系问题

《中国戏曲音乐集成》是《中国戏曲志》的姊妹篇。各地在收集编辑《中国戏曲音乐集成》时，可与《中国戏曲志》的编写工作适当结合进行。

由于我国戏曲音乐十分丰富多彩，各地区、各民族戏曲音乐的发展情况比较复杂，必然存在着某些特殊性。各地可根据实际情况，参照这个方案的原则，拟定地方卷的框架结构，制定编辑计划。

在《中国戏曲音乐集成》 第二次全国编辑工作座谈会上的讲话

周 巍 峙

这次召开的《中国戏曲音乐集成》第二次全国编辑工作座谈会，比83年10月举行的第一次编辑工作座谈会时的人数多一些，范围也广一些，这说明我们的队伍在壮大。从河南卷、北京卷两个试编本中可以看出，同志们付出了很大力量，使戏曲音乐集成的工作大大地推向前进。下面谈几点意见，供大家参考。

—

我国的戏曲是历史悠久的一种艺术形式。张庚同志在一篇文章中讲过：“世界上有三种古老的戏剧文化：一是古希腊的悲剧和喜剧，二是印度的梵剧，三是中国戏曲。”王国维曾认为中国的戏曲是从宋元时期才把形式定下来。对这种看法我不敢苟同。至于戏曲从何时开始，恐怕是发源于二千年以前，因为不能把萌芽状态的戏曲形式排在已经成熟的

戏曲形式之外。从周幽王时代的俳优以及后来发展的参军戏，应该说是我国戏曲的发源。当然，那时是比较原始、比较简单的，但又不同于歌舞，因为它有戏剧情节、角色。早期的原始民歌或舞蹈也非常简单，不能因为简单就不叫民歌或舞蹈，这在道理上是一样的。

三大戏剧形式的历史都是悠久的，发展到如今，古希腊的悲剧和喜剧可以在希腊看到，在中国曾上演过悲剧《普罗米修斯》，形式相当原始、古朴，很有艺术魅力。印度的梵剧在中国曾经演出过迦梨陀婆的《沙恭达罗》，也有很高的艺术成就。而中国的戏曲作为一种古老的戏剧，从发源到现在，已经逐步发展成三百多个剧种，可以说是世界戏剧史上一个非常突出的戏剧种类。我国现有三千三百多个专业文艺团体中，百分之八十左右是戏曲团体。因此，戏曲从纵的方面看历史很长，从横的方面看发展很宽。这究竟是什么原因造成的？其中一条重要原因就是音乐。分清一个剧种，分清一个剧种的流派，关键是看唱腔，这是戏曲音乐方面的一个重要因素。当然还包括文学、表演等方面。因此可以说，我国的戏曲音乐在世界上是独树一帜的、艺术上成就较高同时又是丰富多样的一种戏剧音乐形式。再有，我国的戏曲音乐，从二千多年前的萌芽状态发展到现在这样的洋洋大观；从表现封建时代各阶层的人物及其生活侧面，发展到现在表现社会主义的新时代、新思想、新人物，这足使我们深信，中国的戏曲会千秋万代的传下去，到共产主义社会还将会充满生机。

对这样一种有着丰富遗产的艺术形式，应该抓紧时间收集起来，弄清它的发展规律及特点，可以促进戏曲艺术的改

革。我们的音乐学院应该有专门的、系统的戏曲音乐课，曲艺音乐课，但过去这方面工作抓得不够。现在通过搞戏曲音乐集成的同志们的努力，在收集整理和编辑过程中进行科学的分析，上升到理论的高度，对艺术发展规律加以阐述。我认为，这是中国民族音乐很好的教材。

搞集成不能仅是资料的收集，要以上对得起祖宗，下对得起子孙的事情来抓。还有重要的一条，即为现实服务，为现代的群众、现代的艺术、音乐家们服务。现在有人讲“戏曲危机”。危机这个名词多用于经济方面，其实任何一种事物都可能有危机。你不做工作，自暴自弃，就自然产生危机。如果让群众不欢迎的因素任其发展，而不积极发展群众欢迎的因素，那么当然会走向反面。戏曲艺术的消长是可能的，完全衰落是不可能的，这是一个总的趋势。假如不努力使得戏曲和人民结合，跟不上时代的步伐，艺术上进行改革，任其自流下去，那就可能衰落。如果我们对戏曲音乐及其他方面的改革做得好的话，戏曲会不断的向前发展，现在正处在这样的一个时期。我看到河南卷、北京卷的文字部分都说明了戏曲音乐的不断发展，不断创新的规律。生命在于运动，不改革就会停滞，不改革就会衰亡。

编辑出版集成可以说是空前之举，其工程之大，任务之重是可想而知的，困难是很多的。但各地文化部门的领导同志还是比较重视戏曲音乐遗产的收集整理工作。拨了一定的经费。大家做了许多宣传工作、组织工作、收集整理工作，现在集成的成果已逐步呈现，这是应该感谢大家的。

大家做了巨大的工作，应总结一下经验。河南卷、北京卷花费了很大的人力、物力，他们的试编本已经搞出来了，

比较完整，有一定的水平。请大家讨论一下，提供给各地编辑戏曲音乐集成作为参考。当然有优点也可能有不足，希望大家各抒己见，从中吸取经验，避免不必要的弯路，进而提高我们的编辑质量和水平，加快集成的编辑速度。

二

经费问题是个关键的问题，也是大家非常关心的问题，艺术学科规划领导小组办公室拟定了关于整理出版全国民族艺术集成申请专款的报告，送给中央领导审阅，受到了党中央和国务院的重视。从中央领导同志的批示说明对我们从事的民族艺术收集整理出版工作是很关心的。但是仅仅靠中央的拨款是完不成任务的，这还需要地方上在财政方面给集成编辑工作以大力支持。

另外，宣传工作需要好好抓一下。我们准备举行一次记者招待会，介绍搞民族艺术集成的意义和作用，把当前所做的工作，还存在什么问题，有什么困难，向新闻界讲一下，希望在舆论方面大家能多加支持，以前这方面的工作没有跟上，今后要广泛宣传，以便得到社会各方面的帮助。

现在收集整理戏曲音乐工作已全面铺开了，各地领导很关心，戏曲界、音乐界有关的同志给予热情支持，特别是在座的和没有在场的长期以来从事戏曲音乐工作的同志们，是编辑集成的一支骨干力量，没有这支队伍，这个事业是搞不成的。这支队伍是基础力量，要充分发挥这支队伍的积极作用，同时还要壮大这支骨干队伍。河南、北京两个试编本之

所以比较丰富全面，有一定的科学性，对戏曲音乐的历史源流、发展变化、艺术特征有比较深入的研究，这和文化厅（局）长的领导、艺术界多方面支持，编辑部同志们努力工作都是密切相关的，三方面的通力合作才能使试编本在短时间内达到这样的水平。这是应该肯定，应该表扬的。还有一些省刚刚起步，有的省还没开展工作，希望尽快行动起来，争取早日签议定书。工作还没有开始的，回去要给领导汇报，要快马加鞭赶上来，要抓紧收集，不要拖得太久。

三

关于提高集成的编辑质量，从普查收集到整理记谱及文字部分的撰写都应体现出科学性，要经得起时间的考验。科学性包括以下几个方面：

第一、各地戏曲音乐的收集工作应该是全面的、系统的。集成是集大成，不能挂一漏万。全面指包括各个剧种的声腔，系统指各个剧种有关的情况及材料要系统化。例如，豫剧从源到流，从本省到外地，各种资料都有，这就比较系统，我国的戏曲互相交流很多，如果我们搞得全面系统些，就可以对全国的戏曲音乐发展有个比较，看出总体的概貌。现在有的省还没有搞普查工作，这件事是非做不可的。做过普查的还要注意有否遗漏，如果有还要补漏。特别是那些不被人注意的，如有关宗教的戏、师公戏及某些地方的山歌戏等。从集成的意义上讲，抢救二字至关重要，一些名老艺人年事已高，如不抓紧时间，很可能会朝纵夕逝。

第二、资料要可靠、准确、有些材料可能不一定完全有根有据，有的可以查出来，有的就查不出来。听说是什么就写什么，很可能不准确，应当查考一下，弄清楚时代背景，千万不要把唱腔离开了时空（时间，地点），如果现在的人还不明白，将来的人就更不清楚了。记录唱腔时，还应说明此段唱腔出自何戏，演员什么时候创的腔，是在那个地方演出的，听众的具体反映怎样等，这些都要叙述清楚。我们现在有的材料可能不很准确，还可以存疑；但能够写准确的，一定要写准确。搞民歌集成时要求把演唱者记下来，将演唱者的形象保存下来。这项工作我们现在搞起来比较麻烦，但对于今后的研究工作，这些材料又是十分必要的。只有准确的资料才便于比较，如梅兰芳先生创了这段唱腔，隔了几年后又有了新的创造。通过比较后，才能说明唱腔的发展。请大家注意，要做到科学性，准确是至关重要的。准确不能只靠文字，录音也是必不可少的。对优秀的选场片断还要录像。这些都是我们从事科学研究所必需的。

第三、关于文字材料的撰写问题。虽然不可能做长篇的研究文章，但在编写概述各种释文时，要经过全面系统地记录整理，对戏曲音乐的源流、唱腔特征、表现手段及其发展的规律，均应有一定的理论水平，要体现出学术性。河南、北京的两个试编本，在概述里，阐述了剧种的渊源、流派，以及新的发展，写得比较好，大家可以参考。当然，也可从两个试编本中，找一找还有哪些不足的地方，也可提出来讨论。我们的编辑工作座谈会，不只开这一次，过一段时间再集中对概述、释文、唱腔等问题进行专门研究。今后研究工作需要加强。戏曲音乐在中国传统音乐中，艺术成就是很高

的，从声腔的衍变到行当的分工；从流派的特色到乐队的配合，都给我们留下了宝贵的遗产，这些都需要我们去学习、去研究，使之日臻完善。

在撰写概述和释文的工作中，还应注意对戏曲音乐理论队伍、教学队伍、以及戏曲团体新的创作队伍的培养和锻炼。各省都有一些从事戏曲音乐研究时间较长、知识丰富、有一定的理论水平的同志，我们要充分调动他们的积极性。同时还要注意培养新的人材，使这支队伍不断壮大。

四

我们搞戏曲音乐集成，应该弄清戏曲音乐与各方面的关系，包括外部的关系与内部的关系。

戏曲音乐的外部关系包括很多方面。如戏曲音乐互相影响的问题。通过戏曲音乐集成，找出我国戏曲音乐发展的源流、走向、互相促进、互相交流的规律。我们要把各剧种相互之间的关系，戏曲音乐与其他音乐之间的关系，认真分析一下。现在有的地方戏曲音乐包括京剧音乐为什么停滞？就是因为门被堵住了，音乐只能在这个框子里创腔，再不能吸收别的调子进来了。如果敢于突破框框，大胆吸收，勇于创新，戏曲音乐就会有新的出路。我认为南方各种花鼓戏可以互相渗透、互相借鉴，并且在吸收融化之后以更新更好的花鼓戏形式出现。这样既可以保留原有的品种，又可以产生新的品种。同样，戏曲音乐也可以大胆借鉴吸收其他形式的音乐，比如圆舞曲是外来的音乐形式，京剧《药王庙传奇》里

就有圆舞曲。还有汉剧《弹吉它的姑娘》也吸收了不少其它音乐形式的营养。因此，剧种与剧种之间的关系、戏曲音乐与其他音乐形式之间的关系以及它们之间的发展变化，均应在编辑集成的工作中，认真加以总结。

戏曲音乐与文学也是密切相关的。我国的唱词是在变化发展的，有词牌、律诗、七字句、十字句、长短句等等。戏曲音乐的发展与文学本身的改革发展是不可分离的。音乐的改革有其自身的独立性，如交响乐、中国民族器乐曲都没有词，难道就不发展了吗？它仍在发展变化，有其自身的规律性。我国的戏曲是有唱词的，唱词的发展会对戏曲音乐产生什么影响？这是一个需要研究的问题。我曾经和豫剧卷的同志交谈过，拿昆曲、豫剧、京剧比较，为什么豫剧很受欢迎，关键是它的唱词比京剧通俗化、生活化，而京剧又比昆曲在通俗化方面迈进了一大步。现在的昆曲演出时打出的字幕，没有相当的文学水平是看不明白的。而豫剧的唱词既通俗又有诗意，有的还是散文，使得音乐发展起来更加丰富多样、感染力较强。因此，在我们整理研究唱腔发展的时候，要很好地注意戏曲文学部分与音乐的关系，必要时可以吸收一些搞文学的同志参加工作。

戏曲的消长、兴衰和人民的关系怎样？各个时代对戏曲的要求、人民的喜爱程度如何？这些问题也需要弄清楚。我看了豫剧卷对唱腔的介绍，写到不同的人物唱法不一样；同样的一个词，男腔和女腔各不相同。豫剧为什么那样受群众欢迎呢？现在全国有二百多个豫剧团，占全国三千多个剧团的十五分之一，是不是仅仅因为某个戏的原因，我看不见得。有些地方戏进京演出，戏相当不错，可北京的观众不

懂。我看豫剧受群众欢迎的原因与豫剧音乐比较大众化，生活化、性格化有着密切关系，同豫剧中的人物的风趣、有个性也有关系。今后我们在写概述的时候，不要讲危机了，危机这个词不太准确，但是可以讲戏曲音乐与观众关系方面的消长和兴衰。认真总结这方面的经验和不足之处，这对戏曲音乐怎样改革、怎样适应八十年代人民群众的需要是会有很大启发的。

艺术的竞赛比过去更加激烈了，人民的文化生活水平提高了，过去我在家乡时的文化娱乐就是过节的时候看看龙灯，跳跳花篮，到了上海后就是看戏曲。如今的文化娱乐形式多种多样，我们的戏曲不改革、就不能吸引八十年代的青年人，戏曲艺术的观众就将越来越少。我们既要有“老人、老戏、老观众”，更要有“新人、新戏、新观众”，这样才能使戏曲艺术之花永葆青春。

我们在研究戏曲音乐外部关系的同时，也要研究戏曲音乐本身的内部关系。戏曲音乐做为戏曲其中的一个组成部分，它的作用怎样？首先是塑造人物、表现感情、渲染气氛、调剂节奏等作用。唱腔是戏曲音乐中的主要因素，我们搞集成要选大量有代表性的唱腔，同时还要将唱腔在戏里塑造人物、表现感情的艺术特征讲清楚。在两个试编本里，将有关方面的特征都涉及到了，但写得不太突出，还应该加强。戏曲音乐的特征有两点，即程式性和可塑性。程式性就是可以到处套用，是一种相对固定的东西；可塑性就是在原来材料的基础上，可以进行再创造。实际上，在戏曲音乐这个范围里，艺术家、音乐工作者、演员都在塑造人物，表达情感。去年，我听了李和曾唱的《李陵碑》中杨老令公

的唱段，唱出了苍老、凄凉的味道。虽然也是悲怆的，但这些唱腔与《逍遥津》里的唱腔不一样。我们要研究这些演员在特定的戏剧环境中是怎样表现情感的，这是我们编辑戏曲音乐集成的一个课题。有人说西洋的作曲家如何之好，如果讲程式的话，他们也有一定的程式。任何艺术没有形式，没有习惯是不可能的。当然，个人的创作是可以比较自由的，但是还有一定的框框，你如果不熟悉这个框框，就很难懂得他所要抒发的感情。我们常讲区别剧种的主要标志是戏曲音乐，包括唱腔、器乐。当然，还有其他的区别，如表演、化妆等。福建的高甲戏的走步，梨园戏的走步和其他的剧种走步就不同；同样的人物在不同的剧种中脸谱也各具特点。同时，还有戏曲音乐的地方性，戏曲音乐所处的地方的地理、语言、民族、器乐等等各方面都将对这一地方的戏曲音乐产生重要的影响，并且决定着这个地方剧种的根本属性。因此，对戏曲音乐集成中选入的唱腔，要注意全面的、系统的进行阐述，尤其对塑造人物、表达情感、地方特色等方面要讲清楚。

戏曲音乐的另一重要因素是器乐部分。在器乐中伴奏又显得尤为突出。伴奏里的曲牌、打击乐也比较多。有些过门，也常常是观众鼓掌、叫好的地方，要单独进行说明。伴奏在陪衬演员的唱腔时，不能随便发挥，要服从演员。但是一到过门的部分，乐师的情绪就来了，完全入神地陶醉在音乐之中，过门音乐也会随之产生许多微妙的情趣和变化，演奏的技巧也十分精湛。因此，我觉得过门音乐是相当有学问的、有水平的。希望大家除了注意曲牌、打击乐的特征外，对过门的部分也予以重视。

我们讲一个事物，要把事物的内部、外部关系比较科学地阐述清楚。例如，我们讲中国特色的社会主义，中国的特色就和外国要有区别，和资本主义国家相比就有自己的特色，中国戏曲音乐的特色，特别是社会主义的戏曲音乐的特色。传统戏曲音乐的特色是什么？新编历史剧与传统剧在音乐上有什么差别？有什么特色？这些都牵涉到规律性的问题。也许我提的这些问题，超出了集成的范围，但是我觉得从事戏曲音乐集成工作的时候，要站得高一点，看得远一点，要深思。因为，集成是重点科研项目，要求有充分的艺术性和科学性，要将戏曲音乐发展的规律性及内部外部联系说明得更富有理论水平。

五

关于新剧种的问题值得研究。怎样来看待解放后产生的新剧种，我认为吉剧、陇剧、龙江剧、唐剧等，都可以编入集成，但要留有余地，因为新剧种还在发展之中。为什么会有这种发展呢？过去有人说，中国的戏曲是从木偶戏、皮影戏发展来的，这话当然是站不住脚的。但实际上也有类似的情况，陇剧是从陇东道情发展来的，唐剧是从皮影戏发展而来的。要说明皮影戏的图像是很吸引人的，但它的音乐比起图像普及面更大一些。由于这种戏主要靠唱，所以音乐达到了相当高的水平，从而提供了发展成为戏曲的条件。因此，由说唱音乐“二人转”发展成为吉剧、龙江剧也应编入集成，虽然时间不长，仍应说明它的特征。还有一些属于业余

性质的，没有专业剧团的戏曲形式，也应该进行收集。

总的来讲要从全面的、科学的、系统的这三方面来提高编辑水平，不但材料丰富而且准确，还要有相当高的艺术价值，可以传之于后世，经得起时间的考验。当然，这是相对而言的，对待客观事物的认识也是在不断发展的。我们现在八十年代对戏曲音乐的认识比起三十年代的认识不知高了多少，比起五十年代的认识同样也是有所提高的。我们要拿出八十年代的研究水平，努力完成集成编辑工作。

关于跨省区的问题。我认为，不管是分还是合，先搞起来再说，在搞的过程当中去逐步的解决。去年以来开的越剧、昆曲、京剧等剧种的协商会，还是有成效的。有的省有豫剧，但唱腔没有什么特色，那么就不必要搞豫剧分卷了。京剧的情况复杂一些，在上海已经发展成为一种新的流派，那就分也可以，合也可以，看情况而定。评剧，广泛流行于东北、河北，但是北京有白玉霜、小白玉霜、新凤霞等著名艺术家，她们都有自己独创的东西，甚至成为一种流派，因此要区别对待。有的剧种如果没有在地方上生根开花，没有更多的发展、没有形成流派，只有个别的腔调，最好合起来编。待按行政区划分卷编辑的工作结束后，将来是可以考虑成立专门的编委会，打破省区界限，完全按艺术分类编中国戏曲音乐京剧卷、越剧卷、评剧卷等。

关于少数民族戏曲音乐的问题。有人提出少数民族对汉族的戏曲音乐有所贡献，因为在汉族戏曲音乐的形成过程中，尤其是在西北、南方地区或多或少的接受了少数民族乐器、曲调、演唱等诸方面的影响。因此不要认为戏曲都是汉族的，少数民族对戏曲音乐的发展确实起过作用。从广义上

讲，汉族、少数民族的文化都是我们中华民族的优秀文化。但具体地讲，还应看到汉族与少数民族仍然有区别。汉族戏曲的争论不是很多但对于少数民族戏曲存在有不同的看法和做法，大致可归纳为三种：其一，在《大百科全书》里例举的傣、白、壮、苗、侗剧及藏戏、布依戏均为戏曲剧种。其二，通过比较，如果戏曲的程式化在戏里影响相当大并已经形成基本调，可以归属戏曲。假如受戏曲影响不大，那就应归属少数民族的歌剧或歌舞剧，或是其他戏。其三，将歌剧、歌舞剧、戏曲的三种音乐系统统归属为少数民族戏剧音乐。这三种做法，哪一种合适请大家讨论。同志们回去后，要先把音乐收集起来，在编辑集成过程中再去定性。要定几条标准，不要草率行事，要慎重一点。我认为，把完全象戏曲的少数民族戏剧放在戏曲集成里，对于戏曲不搭调的，可以放在少数民族歌剧里。这样可能会有遗漏，歌舞剧没人收集了。我看还是赶快收集起来，先不要从概念上考虑，可能经过研究后都叫戏曲，也可能叫戏剧等等。总之，都要收集起来，但不要轻易下定论。

关于写《戏曲志》的关系问题。我认为应该有所不同。我们应集中编辑音乐部分，主要把戏曲音乐在戏曲历史当中所起到的作用加以突出。《戏曲志》讲戏曲史比较全面，音乐是其中的一部分，它主要侧重于志而我们是主要是侧重音乐。

关于戏曲当中的念白问题。我觉得以往对念白重视不够，收集得也较少，好象念白不算音乐，实际上真正的念白是有音乐性的。我在童年的时候，逢到红白喜事总能听到一些东西，虽算不上宣叙调，但还是有调子的。戏曲中有些韵

白是有节奏和高音、腔调的。那么，京剧里的京白怎么样？地方戏中的念白又怎么样？在这方面是否注意的不够。当然，有的念白在戏里关系不大，还没构成一个科学的研究对象，简单提一下就可以了。有些大剧种如京、昆、梆里的韵白，在戏里起什么作用？它与唱腔的关系怎样？与语气、语调的关系怎样？韵白怎样发展到目前的高度，将来会不会变呢？这些问题都值得深思。做为音乐化的语言我们应该研究，而且它与整个音乐的配合是相协调的，有的韵白与起腔是统一的。要研究它的发展历史，研究地方语言与唱腔结合的规律。这些问题在我们的集成编辑中应有所体现。另外，戏曲音乐的发展与演唱的地点也有关系。露天与室内的演唱不同；室内的瓦市、勾栏与宫廷里的演唱又有不同。还有伴奏乐器从庙会、勾栏发展到贵族、宫廷使用，也都有发展变化。以上这些都应属于戏曲音乐的组成部分，集成中要加以说明。

音域问题也需要强调一下。有人说有的戏曲唱腔的音域只有一个八度。我看戏曲音乐的唱腔不会那么窄，可能有的演员是这样，但是一般的演员的演唱音域都不只限于一个八度。但就剧种来说究竟实际音域有多宽，在集成中要介绍清楚，因为人的声音对戏曲的发展影响很大。我们在研究声腔的时候，要把戏曲唱腔的音域如京剧里的嘎调、脑后音的特点阐述清楚，以便看出戏曲音乐发展的趋势。

六

以上对集成的意义，戏曲音乐需要研究的问题讲了一些

意见，最后再提几点要求：

一、加强领导

我们准备发个通知，请地方上加强领导。在通知没发之前，希望各地将几部集成统一起来，戏曲志与戏曲音乐集成也应结合起来，否则，容易出现不协调的现象。各地根据实际情况，可以成立几部集成的办公室，或把集成统一交给艺术研究所承担，或者成立地方上的艺术学科规划领导小组。总之，文化厅(局)要有负责人牵头，业务上要有专人负责。

二、班子问题

现在存在的问题是有的地方集成编辑工班子健全，还没组成班子的，要尽快建立起来。有了班子还应保证人员不能都是兼职的，做具体工作的人要脱产专职，否则，工作没有保证。现在离休的人员这部分力量应当很好使用，其中有的人业务经验很不错，有的很有水平，要使你们定下心来，参加集成的工作，发挥余热作用。但是单靠这部分人也不行，还要靠中青年。他们是我们的接班人，要多培养一批人，壮大我们的集成的队伍。

三、奖励问题

我们想在几种集成的编辑工作过程中，找个时间，搞一次工作评议，表彰一批工作积极又有成果的同志，发给奖状给大家加油，给工作以促进。此事地方上也可以自己搞，如黑龙江省给收集文物材料有成绩的单位、个人发了奖状，给了奖励。这项工作应该提到议事日程上来，从事集成工作的同志很辛苦，有的人甚至付出了生命的代价。地方上文化经费少，有的地方还比较穷，将来以文件的形式请地方上给搞集成的同志在定稿后发编辑费，正式出版时，由国家发给稿

费。另外，搞集成的同志不少是借调的，福利待遇的问题也应该给予解决落实，不能让大家只艰苦奋斗，出大力，还“亏本”，这些在下发的文件中要再强调一下。

四、版本规模问题

各省、市的情况不一样，有的省剧种多占的篇幅多，有的省剧种少占的篇幅就少一点。如果没有计划安排，将来可能出的书，厚厚薄薄，参差不齐，摆在一起不美观。从即将出版的民歌集成湖北卷来看，有一千六百多面（十六开），篇幅较大。戏曲音乐集成各地方卷的篇幅要适当，入选时要尽量精一些，选有代表性的作品。希望大家在编辑过程中，对篇幅的问题予以重视。

五、团结问题

集成工作很艰巨，我们希望大家要坚持，坚持就是胜利。还有团结也很重要。坚持，就是要不断地宣传社会主义精神文明，集成的工作困难很大，需要顽强的毅力来坚持工作。其次，集成工作牵涉面宽，人又多，所以需要内外团结。内部团结，是我们编辑工作班子自身的团结，大家要拧成一股绳，齐心协力搞集成工作。外部团结，要和演员、民间艺人、乐队搞好团结。还要和《戏曲志》搞好团结，不要互不通气，有些材料可以通用，这样可避免重复和浪费。总之，大家坚持下去，团结起来，就能促使集成的工作胜利前进。

（木子根据录音整理）

总结经验进一步提高认识

——在《中国戏曲音乐集成》第二次
全国编辑工作座谈会上的发言

冯 光 钰

《中国戏曲音乐集成》是一九七九年中华人民共和国文化部、中国音乐家协会关于《收集整理我国民族音乐遗产规划》中提出编辑出版五部民族音乐集成中的一部。根据这一文件的精神和要求，各地抓紧时间对地方戏曲剧种音乐进行了收集和整理。在河南、陕西、湖南等先走一步，并取得一定成绩的基础上，中国民族音乐集成编辑办公室于一九八三年十月在郑州举行了《中国戏曲音乐集成》第一次编辑工作座谈会。在这次有部分省市及高等音乐院校、戏曲研究机构的代表出席的会议上，交流了各地开展戏曲音乐集成编辑工作的情况及经验体会，讨论了由集成办公室草拟的“戏曲音乐集成编辑方案的初步意见”。会后，文化部和音乐家协会以文件形式转发了题为“抓紧普查收集我国戏曲音乐遗产，加速编辑《中国戏曲音乐集成》”的纪要。这既是

一次交流情况互通信息的座谈会，也是进一步开展这项工作的动员会，有力推动了各地工作的进程。八四年十月在艺术学科国家重点科研项目签订议定书第二次工作会议期间，北京、河南、河北及黑龙江四省（市）卷第一批签订了议定书。经过协商，确定北京卷京剧音乐分卷，河南卷豫剧音乐分卷为“试编本”。为了及时交流和总结首批签订议定书的地方卷的工作情况，今年四月在北京举行了“四省（市）卷主编会议”。这次会议在周巍峙同志和吕驥同志的亲自参加下，研究和制定了集成的正式编辑方案，随即由文化部和中國音协发出通知，请各地参照此方案开展工作。在最近于成都召开的第三次签订议定书工作会议上，又有天津、四川、云南、安徽、山东、新疆六个省（自治区、直辖市）卷提出申请签订议定书并获得批准。这样，全国就有三分之一的地方卷将分期分批于一九八七年和一九八八年完成编辑工作。其他尚未申请签订议定书的地方卷，几年来也在积极筹备，如陕西、湖北、上海、浙江、江西、山西、吉林等省（市），都取得了阶段性的成果。由此可以展望，只要我们加把劲，齐心协力，明后两年内签订完议定书，争取在九〇年完成此项大业是很有希望的。

这两年间，为了研究跨省（市、自治区）的剧种音乐的编辑问题，寻求切实可行的办法，先后举行了京剧、豫剧、昆剧、越剧四个剧种的编辑协商座谈会。根据周巍峙主编的意见，有关地方卷的同志就如何处理好彼此之间的关系交换意见，初步达成了协议。

以上是两年来集成工作情况的简单回顾。

二

自一九七九年提出编辑和出版戏曲音乐集成的计划后，引起了戏曲音乐界及整个戏曲界、音乐界的广泛重视和关心。

在我们广袤的华夏大地上，各民族各地区拥有三百多个剧种，有着丰富的戏曲音乐遗产。自十二世纪形成完整的戏曲艺术形态的八百多年来，戏曲音乐作为戏曲艺术中的重要组成部分，达到了相当高的专业音乐艺术水平。戏曲文学固然是一剧之本，是戏曲之本，但戏曲音乐始终是各剧种艺术兴衰的一个标志，可以说一部戏曲艺术的历史，实际上是一部声腔的兴衰史。从古老的南北曲，到海盐腔，余姚腔、弋阳腔、昆山腔和梆子腔、皮黄腔，以及在近现代兴起的戏剧音乐中，都得到了充分体现。在我国戏曲史上，对戏曲音乐的记载，远不如戏曲文学和戏曲表演艺术的典籍文献那么多，有曲谱记录的只有乾隆十一年（1746年）由周祥玉等人编纂的《九宫大成南北词宫谱》，以及叶堂选辑校订的清代昆曲“清唱”曲集《纳书楹曲谱》，再有就是三十年代由刘天华记录的一本《梅兰芳歌曲选》，而大量的戏曲音乐宝贵材料都保存在戏曲艺人的口传心授之中。建国以来，在党和政府的关心及支持下，我们的戏曲音乐工作者对戏曲音乐做了不少收集和整理工作，出版了一些戏曲唱腔选集和理论专著，但与我国戏曲音乐的实际蕴藏量相比，这仅做了很少一部分工作。

我们这次对戏曲音乐进行全面普查、收集、记录、整理和编辑出版，是一次规模空前的戏曲音乐文化建设，具有重大的意义。一方面可以从纵向弄清戏曲音乐自宋元以来八百年历史的音乐概况。集成的编辑对象不仅是现存戏曲音乐，也包括那些现在没有演出活动、或虽已消亡但还能寻踪的剧种音乐。使我们从戏曲音乐兴衰的透视中找出戏曲音乐从萌生到成熟的经验，总结和继承戏曲音乐的遗产，为进一步发展戏曲艺术提供决策的根据。另一方面，从横向展现出戏曲音乐的丰富的社会文化背景的材料中，我们可以考察戏曲音乐艺术在人民生活中的地位，因为戏曲音乐不是脱离整个戏曲艺术而存在的，更不是孤立于社会之外的；同时也能帮助我们加深对戏曲音乐与其它姐妹艺术的联系以及同各种民间音乐的亲缘关系，从中概括出一般的规律，对未来戏曲音乐的发展趋向作出近期和长远的宏观预测。当然，《中国戏曲音乐集成》作为一部系列化的多卷本文献性专著，还具有多种社会功能作用，既有学术研究价值、资料价值、历史参考价值，也有审美欣赏及实用价值。

对编辑戏曲音乐集成的重要意义的这些是我们几年来在编辑工作过程中获得的启示。实践是认识的基础，随着集成编辑工作的全面开展，我们还会不断加深对这项具有历史意义的工作的认识，坚定我们完成这一事业的信心。

三

为了使戏曲音乐集成这套大部头的专著编辑工作得以顺利进行，采取了全面铺开和重点试编相结合的方法，有计划

有步骤地逐渐展开。一方面要求各地抓紧时机对各剧种音乐遗产进行全面抢救，特别是对一些年事已高、身怀绝技的戏曲艺术家（包括表演艺术家、鼓师、琴师及作曲家）的优秀唱段、打击乐、曲牌等进行录音和部分录像。因为，翔实可靠的资料是编辑集成的基础，是保证集成质量的先决条件。许多同志都有这样一个体会，过去我们对一些宝贵遗产未采取措施抢救，当现在悟到它的重要意义时，也悔之晚矣！另一方面，我们也意识到戏曲音乐集成的编辑工作十分繁重而复杂，各民族各地区的三百多个剧种都有其特殊性，也有一定的共性，需要以点带面的方式，摸索经验，寻求富于科学性编辑方法，以推动全国三十个地方卷的工作。经过多方协商研究，选择了两个大剧种音乐作为试编本：一是全国性的剧种京剧音乐，二是广泛流行于全国的地方剧种豫剧音乐。选定这两个剧种进行试编时，我们和地方卷编辑部的同志都充分估计到工作量很大，困难很多，但同时大家也认识到，这两个剧种音乐从普查收集、记录整理到编辑成稿的过程所积累的经验，以及遇到的问题、解决的方法，必能对其他地方卷及各种剧种音乐的编辑工作起到示范的作用。看来这个方法已引起了各地的兴趣和重视，有的地方卷也选择了一两个剧种音乐进行试编，这对积累经验，稳步开展工作是大有好处的。

通过试编本的编辑工作，力图按《中国戏曲音乐集成》编辑方案的统一规定，全面体现集成的编辑方针及各种要求。主要有三方面：一是集成的框架结构及编辑体例，对一个剧种的声腔、基本板式及曲牌、行当、流派的选编均需全盘缜密地加以考虑。二是如何在集成中体现录音是根据，曲

谱是主体，文稿及照片、图片、图表是背景的要求。录音要有较好的音响质量，记谱要与音响同步并讲求科学性。所谓音谱同步当然不是要求逼真地描绘出音响的实际效果，而是指音高、音长及风格特色要与音响基本吻合，背景材料要真实可靠，简繁得当。三是集成的规模问题。各个剧种音乐均有丰富的材料，但编入集成时应考虑到出版时篇幅不宜过大，对曲谱及背景材料的选编要注意既反映戏曲音乐的全貌又不是全集，既要择优而选又不是小范围的选本。

经过北京卷、河南卷编辑部同志们的努力，克服重重困难，两个剧种试编本现已编成提交这次会议讨论。京剧音乐分卷和豫剧音乐分卷对上述几个方面的要求都作了有益的尝试，取得了一些可资参考的经验。由于试编的时间仓促，初稿形成后还来不及仔细推敲，必然还有一些值得探究之处和存在某些不足的地方。这次会议的一个主要任务，就是充分发挥大家的智慧，和北京卷、河南卷的同志一道，对试编本的经验进行总结，共同研究如何提高集成的编辑质量。

一九八五年十一月二十一日

情况·体会·问题

《中国戏曲音乐集成》北京卷编辑部

一、试编京剧音乐分卷的经过及一般情况

根据文化部、中国音协1984年1月发出的抓紧普查收集我国戏曲音乐遗产加速编辑《中国戏曲音乐集成》的会议纪要（即音民字(84)第1号）文件精神，在北京市文化局、音协北京分会的直接领导下，于1984年5月正式组建了包括中直单位和北京市著名表演艺术家在内的《中国戏曲音乐集成》北京卷编委会和编辑部。由于中国民族音乐集成编辑办公室要求我们于1985年10月完成京剧分卷的试编本，所以我们便把京剧分卷列为北京卷的第一个重点，加速进行编纂工作，制定了编写大纲（草稿）和唱段入选目录的初稿。为了集思广益，1984年6月北京卷编委会与中国民族音乐集成编辑办公室联合邀请了上海、天津、黑龙江、吉林、辽宁、陕西、甘肃、山东、河南、湖北、江苏、浙江十二省市有关同志参加的京剧音乐编选工作座谈会。七月份又召开了在京的著名表演艺术家、名演员、名乐师及有关方面张君秋、李万春、赵荣琛、王—达、王玉荣、梁小鸾、马盛龙、叶盛长、王世续、吴素秋、李慧芳、荀令香、王玉敏、刘雪涛、白登云、沈玉斌、杜奎三、李慕良、沈玉才等五十余人参加的京剧分卷编辑工作会

议，会上大家对唱段和演员的入选范围、标准、数、量、顺序、以及流派、代表性剧目等，作了广泛、深入的讨论，并提出了许多宝贵的建设性意见。

1984年10月在郑州召开的艺术学科国家重点项目签订《议定书》第二次工作会议上，确定了由北京编辑京剧音乐主卷（在重点反映北京地区的同时、也要反映京剧音乐的全貌），其它省市可编辑包括本地区演员和唱段的京剧音乐分卷（为避免重复、不再编写源流、剧种音乐概述、曲牌、打击乐等）。签订《议定书》后，我们又对原大纲作了一次修改，拟出了唱段入选目录的第三稿。并在此基础上，根据实际工作中所遇到的问题，陆续作了第四、五、六次修改，于1985年2月正式定稿后，组织了四十余人参加文字撰写和记谱工作。1985年4月四省市主编会议后，我们又根据会议所确定的编辑体例作了一些调整，1985年7月起开始审稿、通稿、改写、校订，10月底脱稿，编成了现在这本还不够成熟的160余万字的草编本。

二、编写过程中涉及到的几个问题

（一）要切实的反映和概括一个大剧种的音乐全貌，即从它的源流；音乐形式；代表性谱例；代表性演员和演唱；乐师的伴奏和创腔；以及乐器使用等都作比较详实的记载、展现。这本身就是一项艰巨的搜集、整理、研究工作。我国的戏曲是历史悠久自成体系的高度综合的艺术，构成剧种特点和有别于其它剧种的主要因素，一是它的语言（包括方言、乡音），二是它的音乐，而语言中的方言和乡音又在一定程度上影响着唱腔音乐的节奏和曲调进行。由于我国过去的历史条件和科技水平的限制，一个曾经广泛流传的大剧种

的音乐，至今往往只有极概略的文字记述，乐谱和音响资料也很少。京剧分卷在北京卷的几个分卷中，其音响和乐谱资料虽算是比较丰富的，但有关程长庚等老一辈艺术家的音响和乐谱资料却仍是一个空白。京剧的历史虽只有一百余年，但关于京剧音乐的源流已是其说不一，语焉不详了。要得出切合实际的认识和准确的反映，就必须用音乐来说话，从音乐上加以论证，这在全国大统一的形势下是可以争取作到的，但这的确是一个很大的工程。

（二）既要重视戏曲音乐的内外交流融合，又要明确剧种音乐的独立艺术品格。京剧的名称并不是北京自封的，而是由各地观众和行家根据它的艺术品格给予它的称号。不管从京剧音乐的成型或者从北京戏曲音乐发展的历史来看，戏曲音乐的南北交流、东西交流不断发生和往复进行的。如宋元杂剧音乐的南北交流；明清弋阳腔、昆腔的南北交流；秦腔柳腔的东西交流；以及近世的皮黄的东西交流和南北交流等，都对戏曲音乐的发展起了积极的作用。一些大剧种的形成，其中不只有汉族的音乐，也有着强烈的多民族的色彩，是中华民族的共同创造。各种戏曲音乐的交流不只在跨地区进行着，即使在同一地区的各剧种之间也在进行着，如北京地区的五个剧种之间在音乐上互相吸收、互相增益的情况，就一直在或明或暗的进行着。有些剧种在流传过程中，在新的地区生根，并且吸收和融合了当地的音乐和艺术人材，就逐渐形成具有独立性的新剧种的音乐品格。京剧成型的情况也正是这样的。当清中叶徽调和楚声的皮黄腔传到北京之后，北京的皮黄班就从音乐上到人材上、从艺术上到组织上大量吸收了秦腔、昆曲的音乐、剧目和表演，同时也吸收了

一些其它杂腔小曲，并由许多杰出的演员、乐师、度曲者钻研创造，形成了文戏武戏皆备，既有昆曲之文润典雅、又有秦腔之泼辣刚劲、更具皮黄之活泼通俗的一代新声。从此人们便不再沿例称它是二黄，而径直叫它做平剧而后称之为京剧了。京剧音乐不仅含有皮黄的板腔体，在许多剧目中也有联曲体的结构形式，以及小戏中的民歌单曲反复形式。总之形成京剧后，京剧的音乐便具有了新的音乐品格。

（三）既然是《集成》，就要集其大成，这当然应包括建国后京剧音乐的发展成就在内。京剧音乐集成虽不是阐述观点的论文集但不等于编写中可以没有明确的观点，不过观点只能寓于音乐材料的取舍编排之中。既然要求集成具有科学性、实用性，那就不能不接触到京剧音乐的发展问题，编写时思想上是无法回避京剧艺术面临的困难和挑战的。正因为如此，我们对京剧音乐在新中国的发展和演变，给予了特殊的注意。虽然由于要系统的介绍京剧音乐的基本构成，过去的传统音乐资料不能不在篇幅上占大的比重；虽然对京剧音乐的改革还存在争论；对表现现代生活的京剧尚在探索之中，但是它的重要性是不能不给予相当注意的。有人谈到京剧的危机，说京剧在国外受到欢迎，国内冷清清。我们想既然京剧可以立足于世界艺术之林，说明它具有强大生命力的，在国内面临的困难，经过我们的努力是会解决的。但是我们也应当看到，在实行开放政策的情况下，京剧也面临新的考验和挑战。有人说科技上过去是“江山代有才人出，各领风骚几百年，”现在日新月异已是“各领风骚没几年”了。艺术的情况与科技不同，它有长久的魅力，有很大的持久性和稳定性，但也应承认当前艺术的竞争是空前激烈

的，改革的速度也较前大大加快了，京剧是善于吸收的，京剧势必必要不断发展，我们应当自觉的把握住这一点（包括了解群众对京剧音乐改革可以承受的程度）。这对京剧的前途，对于京剧更好的为人民服务，为社会主义服务是有重大意义的。

三、在编辑工作中的一些体会、经验和不足。

（一）得到了广泛的支持和帮助。我们既得到文化部、中国音协的直接关怀和中国民族音乐集成编辑办公室的具体支持，也受到北京市领导的重视，这是我们编写工作得以比较顺利进行的首要条件。编写过程中，我们也得到了有关兄弟省市戏曲界领导和专家们的支持，我们向他们表示感谢。

（二）发挥了北京的优势。北京是京剧的发源地，不但在京剧院团内、戏曲研究机构和戏曲院校内都聚集了大批的京剧艺术家，而且在社会上也有许多研究京剧的专家学者，形成强大的人力优势。在编写过程中，我们也得力于在京的京剧艺术家们过去的研究成果。此外广播电台、人民音乐出版社、唱片社等有关部门也都热情的、无私的提供音响资料。由于发挥了北京的人力、科研成果和音响资料丰富的优势，因而才得以按时完成京剧分卷的试编任务。

（三）发扬了拚搏精神和苦干精神。在编写过程中，我们始终都强调以事业为重，反对“一切向钱看”。我们的经费比较紧张，整个北京卷平均每100万字只有经费2万元，所以无法大量录音，也无法按市价转录和收集。在工作中很多同志都不记报酬、不计时间。有的同志还无偿地献出音响资料。当七、八月份天气炎热，机关已缩短上班时间时，同志们却在加班加点，延长工作时间。有的常常工作到深

夜，甚至凌晨三时。很多人都曾带病坚持工作，有些同志家中有病人有困难也都照常工作。有的放弃了外出授课、搞设计的经济收入。有的连续五、六月不休节假日。有位在此期间结婚的同志至今还未来得及享受婚假。正是由于大家都具有这种献身精神，所以工作虽苦虽累、报酬虽低、条件虽差，但都能齐心协力。心情愉快的进行工作。

（四）京剧分卷试编本虽然已经脱稿，但还存在许多缺点和不足，有些实际困难一时尚无法解决。如有些老演员生前所留音响甚少，目前已成绝版，已知的音响资料也非常难找，有的虽知某些单位有，但都无法转录，即使有的同志录制，价格也高的惊人，这样就使得一些必须编入的演员和唱段成了空缺。由于我们经费短少，无法适应录音场租的成倍提价，所以根本无法满足质量的需要，有些必须入选的也只好降低质量从现有资料中找代用品，或从简删掉。一些建国后已很少公开演出的剧目（如《奇冤报》等）中的唱段，虽然它们在音乐上很有价值，需要保留下来，但也因经费所限而不能录制。此外由于旅馆房费及伙食费的提价，也不得不减少了一些必要的学术讨论及专题研究。北京市还有一个特殊的情况，至今还未成立专门的音乐集成办事机构。京剧分卷编写组的成员基本上都是兼职，他们都各有自己的专职工作，编写集成只能是加班兼做，很难集中进行讨论和研究，这样就限制了相互间的交流，影响了质量的提高。

京剧分卷试编本，经过大家一年多的努力，终于按时完成了任务。恳切希望领导和同志们予以批评指正，以便在明年定稿时进行进一步的加工和修改。

编 后 的 回 顾

《中国戏曲音乐集成》河南卷编辑情况

赵 再 生

在中华人民共和国文化部、中国音乐家协会，及各级文化主管部门的领导和支持下，在全国十多个省、市豫剧团体的关心和帮助下，在全体编辑人员的共同努力下，经过一年多的时间，中国戏曲音乐集成河南卷豫剧音乐分卷（试编本）现已草编成册，送给各位领导和代表们审议讨论。

一、情 况

豫剧是一个遍布黄河中、下游并跨十余个省市、自治区的大剧种。在它形成之后的二、三百年间，因受历史条件的限制，关于它的材料很少，虽从史志碑文中翻阅出点滴记载，大多是只言片语；少数虽独立成文，但音乐部分大都是文字的形容。豫剧有音响资料是在一九三六年胜利、百代两个唱片公司灌制的唱片共有二十多张。这对于我们搞音乐集成存在着不少困难。

一九八三年在郑州召开中国戏曲音乐集成第一次编辑工作座谈会时，提出让河南先行一步，搞出一个试编本，这是对河南的鼓励 and 信任。一九八四年元月，文化部、中国音协下达的文件中正式提出将豫剧分卷做为试编本，这是对河南卷极大地促进。我们于一九八四年七月在郑州召开了中国戏曲音乐集成河南卷豫剧音乐分卷（试编本）首次编辑工作座谈会。这次会议，根据豫剧跨十余省、市，二百余剧团的实际，我们邀请了全国著名的戏曲音乐专家、学者、著名的豫剧表演艺术家、琴师、鼓师、编曲者共七十余人。除本省外，有北京、天津、河北、山西、甘肃、陕西、湖北、安徽等省、市的知名人士及豫剧团代表参加，就试编本的体例、范围、记谱规范质量要求及技术性问题进行了研究。建立了豫剧音乐分卷（试编本）的三个编辑工作班子（即文字、史料、唱腔音乐、曲牌与打击乐），并商讨了计划入选的著名演员、琴师、编曲者名单及交稿时间。根据会议讨论结果，我们修订了中国戏曲音乐集成河南卷豫剧音乐分卷（试编本）的编纂要点及记谱规范等印发全省。并于一九八四十月在艺术学科全国重点项目第二次签订《议定书》会议上，豫剧音乐分卷与国家签订了《议定书》。《议定书》的签订，对我们这次拿出“试编本”，起到了决定性的促进作用。

八五年元旦后，按计划要求，本省各地、市的稿件应全部交齐，但当时我们只收到全部任务的百分之十左右。四月之后，我们分头前往山东、山西、江苏、甘肃、贵州等省调查了解，收集资料，得到了这些省、市文化厅、局领导的支持和豫剧团的帮助，取得了必要的资料。我们于七月召开了豫剧音乐分卷第二次编辑工作座谈会，就编卷方案，进行了

讨论，制定了豫剧音乐分卷试编本的编辑方针和体例。

（一）关于卷本的断代问题。我们确定为“重在特点，择优入选的原则”。凡入卷的演员和唱段必须是有代表性的演员，有特点的唱段包括演唱上的特点，板式上的特点，发声方面的特点及旋律方面的特点。

（二）关于男女演员之间的条件问题。由于豫剧历史形成的原因，男女演员发展不平衡。早期男演员占领舞台，以后女演员占绝对优势。故入卷时应分别对待，早期的不以男演员的水准去要求女演员，近期的不拿女演员的演唱条件去限制男演员，基本上是分别行当，择优而取。

（三）关于流派问题。豫剧的流派众说纷纭，曾以地域划分过，还曾以演员做过区别。但都有局限，都不全面。故我们商定，在概述中只做客观叙述，不做定论，在简析中则一概不提。

（四）关于传统戏、新编历史戏、现代戏之间的比例问题。我们根据文化部、中国音协文音民字（85）18号文件的精神，大致比例为：传统戏及新编历史戏占卷本的百分之八十，现代戏占百分之二十。

（五）在报送的唱段中，对剧目唱段相同者编选的原则是，对已故的演员要放宽，对健在的演员要严；对师傅与徒弟之间，师傅的唱段可酌情放宽，徒弟的唱段要求严；对外省演员与本省演员之间，外省演员要求适当放宽，本省演员应当从严；对立戏人与搬戏人之间，要优先考虑原来的立戏演员；对老年演员与青年演员之间，要优先考虑老年演员。

（六）对男女演员在发声方法上，也要有不同要求。这些虽是历史的产物，但对于非正常的发声方法，要从严控

制。如女演员唱小生、须生，特别是女演员演唱黑头，尤其是现在的女黑头，更应从严掌握；在男演员中，除大本腔、二本腔（假声）、夹板音、雨绞雪等外，对男旦要加以控制。

（七）关于音响问题。根据文件精神，我们要求各地报送资料应当是录音、曲谱齐备，但由于种种原因也有不完整的。我们对某一方面确实有贡献的演员也采取区别对待的方法，少量的也可以只有曲谱而无音响。

（八）关于新创板式的入卷问题。我们认为，目前豫剧中许多新创板式，还都在试验阶段，有些本身尚不完整，难以独立存在，主要是还没在群众中被确认和推广，所以一般就不列入集成卷。

（九）关于剧作者的署名问题。因本集成是音乐文献故所选用的唱段一律不署剧作者的姓名，但本集成所选的选场及折子戏则应署剧作者姓名。

（十）关于音乐工作者署名问题。以往豫剧界署名各不相同，有音乐设计，有编曲、有作曲等等，经讨论，一致认为凡须署名的一律署“编曲”。

（十一）关于署名的根据。由于以往这方面出现过问题，我们应慎重对待。我们采取：1、相信上报资料单位；2、依据公开出版（包括我们广为见到的油印本）发行的版本，按时间早晚确定；3、有疑义的暂不入卷，待查后再定。

（十二）记谱规范问题。我们原印发之记谱规范，确有一些遗漏和不妥之处，会议期间又做了修改，凡确定选入的唱段应按规范来要求。

这次会议为编卷解决了许多原则问题，为编卷铺平了道路，奠定了基础。

在第二次编辑工作会议之后，在酷暑炎热的七月，我们即转入了紧张地编卷，分三个编辑组进行。在各种资料不足的情况下，为保证编辑工作顺利进展，我们采取了边编写、边催促，保证了我们编卷顺利地进行。

截止八五年国庆，我们共收到：

演员简介：352份，选出102人。

演员唱段：1100段（计400个演员），我们选用了354段（占32.18%）和192个演员（占48%）。

传统曲牌：1493首，我们选用了317首新编曲牌701首，选用了43首。

击乐锣鼓点345个，我们选用290个。

二、几点体会

豫剧音乐分卷（试编本），前后经历近一年半的时间，查访行程约八千公里，经历了酷暑严冬，我们想着重讲几点体会：

（一）《议定书》是制约，省文化厅、省文联的领导是关键。自豫剧分卷与国家签定《议定书》后，我们就不能再犹豫了。只能迎难而上，全力以赴，必须接受《议定书》的立法约束，按时按质、按要求搞出来。而卷本能否按时、按要求搞出来，省文化厅、省文联的领导又是关键。省文化厅副厅长王南方同志，兼任集成领导小组组长，他们要求我们一定要坚持、努力做好这项工作。省文联副主席耿恭让同志兼

任集成领导小组副组长。

(二)深入调查了解是搞好像剧音乐分卷(试编本)的先决条件。深入调查了解,不只是指发现问题,保证了时间,重要的问题还在于保证了质量。如经过实际调查了解我们发现了自豫剧流传到山东、江苏诸省之后,由于种种原因,这一带的艺人仍保存着大量豫剧传统曲牌音乐,其完整性和可靠性远远超出我们原来的估计,从而使卷本质量要求得到了进一步提高。

在编辑工作中,我们还特意聘请了著名演员赵锡铭,著名琴师、鼓师王冠军、史可信及江苏徐州戏校的王继承做顾问,和我们编辑组一起工作,发现问题随时可以请教,鉴别许多板式的真实情况,解决了很多原来遗留和长期未解决的问题。

(三)慎重选择,积极培训编辑人员,是保证卷本质量的有力措施。豫剧是一个流布全国,并且地域分支复杂的一个大剧种,卷本能否概括它的全貌,单纯依靠少数人是难以论述清楚的。在编辑过程中,我们邀请了陕西省西安市豫剧团、河北省邯郸东风豫剧团、江苏省梆剧团、徐州戏校、湖北省武汉市豫剧团的同志参加。我们深深感到,对一个大剧种来说,这样做是不可少的一环。

对于参与编辑的人员,就卷本的编纂要点,记谱规范,也有一个熟悉和培训的问题特别是记谱规范,编辑人员不熟悉就保证不了卷本统一和质量要求。

(四)明确指导思想,排除各种干扰,才能保证卷本按要求如期完成。在转入编辑工作时,我们又反复研究了《中国戏曲音乐集成》编辑方案,牢记集成卷本的要求,明确了集

成卷本不是学术论文，不是个人的学术专著，也不是某些人的唱腔选集，而是一部具有学术性、史料性和文献价值的专著。它应当集本剧种优秀音乐成果之大成、客观地、实事求是地提供资料。我们始终抓住这一点。

三、存在主要问题

(一)从工作安排上讲，有前松后紧的现象。

(二)由于时间紧迫，原来分三个编辑组分头编写之后，未能统一的再细审一次。有些比较突出的问题也未能解决就复印，其中有重复的地方，也有相互矛盾之处。

(三)目前卷本中音乐概述中介绍唱腔板式的方法与板式简析的介绍方法尚不一致。

(四)我们卷本中，优秀唱段选辑部分还存在不少问题和困难。其一、数量问题。目前卷本上包括河南在内共计十二个省，194名演员，354个唱段，还有新疆、青海、四川、台湾诸省、区有待补充。就河南本身来说，省直三个豫剧团应入卷的唱段，由于报来太晚，也只好下次补充。其二、记谱规范化问题，虽然我们做了努力，但有些唱词，因音响听不清，记谱时空下来；有些词意不确切的唱词，由于演唱者已经去世。还需进一步推敲、填补。其三、豫剧有一些著名演员已经谢世。就其艺术成就和贡献应该入卷，但无音响。我们计划从河南电台和我们办公室保存的三百多盘钢丝带中查找和补充。

(五)做为一个集成卷本，本应辑编得准确、完整、统一，但由于时间关系，我们未能修饰润色。这次会议后，我们将根据领导同志和各方面的意见，认真进行修改使之更臻完善。

第四部分

《中国曲艺音乐集成》

关于颁发《中国曲艺音乐集成》 编辑方案的通知

各省、市、自治区文化厅（局）、音协分会、曲协分会：

中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于一九七九年七月联合发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》（文艺字〈79〉第537号、音民字〈79〉第002号）的文件以来，得到各地的重视，在省（市、自治区）党委宣传部和有关方面领导的关心下，对曲艺音乐遗产进行了广泛的收集，有的地区已开始了省（市、自治区）卷的编选工作，取得了比较显著的成绩。为了交流近几年来各地收集整理曲艺音乐的情况和经验，进一步推动《中国曲艺音乐集成》（原名《中国说唱音乐集成》）编辑工作的开展，今年五月，文化部、中国音协、中国曲协在武昌召开了《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作会议。会议由《中国曲艺音乐集成》主编孙慎主持，中国音协主席吕骥、中国曲协副主席罗扬及湖北省党政部门负责同志出席了会议并讲了话。来自十二个省、市、自治区及全国艺术学科规划领导小组办公室、音乐院校、音乐研究机构的二十多名代表，对中国民族音乐集成编辑办公室草拟的《中国曲艺音乐集成》编辑方案初稿进行了认真讨论并取得到了一致的意见，制订了正式的方案。

《中国曲艺音乐集成》是国家重点科研项目，全部编辑工作计划在一九九〇年完成。兹将《中国曲艺音乐集成》编辑方案发给你们，请各省、市、自治区文化厅（局）与有关部门协商，组织力量，建立集成的工作班子，订出计划，及早着手编辑工作，以期早日出版。

一九八四年六月

《中国曲艺音乐集成》

编辑工作方案

我国各民族各地区的曲种有三百多种，其中以唱为主或说唱兼备的曲种占百分之八十以上、曲艺音乐遗产非常丰富。建国以来，各地在曲艺音乐的收集整理方面，虽然不同程度地做过一些工作，取得了一定的成绩，但因缺乏统一规划，许多工作是分散进行或专业工作者个人所做，所以还很不深入，很不全面。目前，那些从旧社会过来身怀绝艺的名、老艺人，有的已经故去，有的也年近古稀，如不抓紧时间进行调查采录，这些极为珍贵的民族音乐遗产，就有丧失的危险，这是非常紧迫的抢救任务。为此，文化部、中国音乐家协会、中国曲艺家协会决定在全国范围内迅速组织力量全面普查、收集整理曲艺音乐遗产，编辑和出版《中国曲艺音乐集成》。

一、编辑方针

编辑《中国曲艺音乐集成》是一项重要的民族音乐基本建设，目的是为了收集、整理全国曲艺音乐，深入了解各地

曲艺音乐的流行状况和风格特点，提供一部较完整的曲艺音乐曲谱和音响资料；它将对探索和研究我国众多的曲艺音乐形态和构成规律，继承曲艺音乐的优良传统，繁荣我国曲艺音乐创作，起到十分重要的作用。

《中国曲艺音乐集成》是一部具有文献价值的多卷本专著。它要求音响、曲谱、文字、图表和照片齐全完备；内容的选择和编排体例要科学严谨，层次清晰，能完整地反映出曲艺音乐的全貌；对曲目，特别是传统曲目的记录（包括曲调和唱词）要求准确，曲种音乐释文及有关注释要言之有据，能体现源远流长的曲艺音乐的衍变和发展的实际，使这部集成能供曲艺工作者及音乐工作者学习参考，为他们提供演唱和研究的材料，使曲艺音乐在继承传统的基础上不断推陈出新。

二、收 集 范 围

对曲艺音乐进行全面收集，是编好这部集成的基础。因此，凡以音乐为其表现手段之一的曲种，均属《中国曲艺音乐集成》的收集范围，应全面普查，认真收集。然后按编选的具体要求，择其优秀的、有代表性和有某种价值的曲艺音乐编入集成。

本集成重点收集传统唱段和音乐曲牌。现代曲目中的优秀唱段和音乐曲牌，凡在群众中广为流传并为群众所肯定的，也应酌量收入。

由于大多数曲种音乐是在民歌和民间乐曲的基础上发展

起来的，又有不少曲种向戏曲剧种过渡（有些已形成了剧种），因而，曲艺音乐与其他民间音乐的关系甚为密切，互有交叉。在普查收集时，应注意以下几点：

1. 有的曲种所运用的民歌曲调，虽仍保留着民歌的形态，但较长期已作为曲牌使用的，应予收集。

2. 对于有些已衍变成为戏曲的曲种，但仍作为曲艺形式在群众中流传的，应予收集。

3. 在曲种中，作为曲牌使用的民间器乐曲，只要已成为该曲种音乐的有机组成部分，应予收集。

4. 没有职业曲艺团（队）或已经没有演出活动的曲种音乐，亦应收集。

三、四 项 要 求

关于录音及录像

录音：

曲艺音乐的音响，是《中国曲艺音乐集成》的一个重要组成部分。为了准确保存曲艺音乐面貌，为记谱提供依据，在收集曲牌、唱腔及曲目时，均应录音。对著名曲艺家特别是名、老艺人演唱的代表性剧目，更应抢救。对于有伴奏的唱段的录音，应采用传统的伴奏形式和手法。

录像：

曲艺是一种综合性艺术，其音乐与表演是有机结合在一起的。因而，应该尽可能通过录像将这些珍贵的遗产保留下来，以便交流和传播。对一些曲种中有代表性的优秀唱段，

特别是名、老艺人的保留节目，尤其应该录像保存。

关于记谱及译谱

记谱：

一般应参照《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》（另发）进行记谱。为使记谱准确，尚需注意几点：

1. 采取先录音、后记谱，按照录音的实际效果进行记录，要求音、谱吻合。

2. 对曲艺唱腔中旋律性不甚强的吟诵性曲调，既要注意旋律音高低进行的准确性，又要注意体现出唱词方言声调的特有规律。

3. 对于非随腔伴奏的唱段，应注意伴奏声部旋律上的特点，将唱腔声部与伴奏声部并列记出。在集成中可选择部分具有代表性的谱例编入，并在注释中说明其规律。

译谱：

各地保存的和散失在民间的曲艺音乐的工尺谱及其它古谱，是编选曲艺音乐集成的重要资料。译谱要准确，特别注意节奏、节拍的划分，还应注明其出处及来源，并将原古谱附在译谱之后。

关于概述及注释

各卷应撰写一篇概述，记叙本地区曲艺音乐的历史沿革、流传情况、艺术特征及流派特点等。行文要求层次清楚，逻辑严谨，文字通俗易懂。

每个曲种应用释文介绍该曲种音乐（语言声调特点）的概况。对流派的代表人物（含名、老艺人）的唱段及其演唱

特点应加以注释说明；对唱词中的方言土语及与音乐有关的曲艺行话、历史典故要详加注释。

关于照片及图表

为了使集成全面地反映曲艺音乐的状况，各卷应收集和拍摄有关照片，绘制若干图表。

照片：

要力求图像清晰，影调层次分明。一般应有以下几种：

1. 各曲种音乐的演唱和表演形式。
2. 有代表性的名、老艺人的肖像（或遗像）。
3. 曲艺伴奏的演奏和乐器照片。对某些特殊的伴奏乐器可同时绘图并加以说明。
4. 与曲艺音乐有关的文物。

图表：

图表的绘制要准确，清晰醒目。一般应有以下几种：

1. 曲种音乐分布图表。
2. 方言声调分布图表。
3. 传统曲目一览表。

四、地方卷的版本内容

《中国曲艺音乐集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑，共三十卷（含台湾卷）。

各地方卷由下列几部分组成：

1. 编辑说明，由全国编委会撰写；

2. 前言，由《中国曲艺音乐集成》主编撰写；
3. 概述，由各卷编委会撰写；
4. 目录；
5. 曲艺音乐曲谱及曲种释文（曲种释文置于该曲种音乐的前面，有关注释文字则列于唱段之后，或加脚注说明）；
6. 照片（根据需要，有的照片可以有机地穿插在唱腔、曲牌及文字部分中）；
7. 图表；
8. 后记；
9. 全国编委会及该卷编委会名单。

由于各民族、各地区曲艺音乐发展的情况（如曲种的多少、历史与现状）都有所不同，因此，各地可根据本地区的实际情况，拟定地方卷的框架结构，制定编辑计划。

温故知新抓紧收集整理曲艺音乐遗产

——在《中国曲艺音乐集成》第一次
编辑工作会议上的讲话（摘要）

吕驥

湖北省委、省人民政府十分支持我们在武汉召开的这次会议。在他们的具体领导下，湖北省的曲艺音乐集成的编辑工作先走了一步。四川、山东等省的同志这次来开会，也带来了很好的经验。

我是来向同志们学习的。因为下午还要回北京去参加全国人民代表大会，只好先谈谈自己的看法。

对于收集整理我们民族宝贵的、丰富的音乐文化遗产这一工作的重要意义，我们的认识是不够的。我们大家应从它重要意义方面多加考虑。比如说，要盖一个博物馆，谁都会赞成，但是要盖一个音乐资料馆，情况就不是这样了。当然我并不是说盖博物馆不重要。

孔子说过：温故而知新，这意思就是我们常说的，先要继承才能发展，才能创新。

我们的《诗经》是从三千多首中挑选出来的三百另五篇。有说是孔子挑选的，有说不是，究竟是谁挑选的还难定

论。可是《诗经》也只留下了文字，而没有留下曲谱。

那时候的音乐是怎样的，我们则不了解。随县淅川的编钟出土之后，使我们得以了解我国春秋末期已有完整的音律体系。编钟一个八度内分成十二个音级，一个钟上可以敲两个音。十二个音级安排的音乐演奏方法是怎样的？我们现在仍不知道。

音乐遗产，是前人智慧的集中表现之一。如果我们现在不把这些遗产继承整理出来，我们将愧对祖先，也是对后代的不负责任。我们这次会议，就是要为“温故知新”创造条件，通过大家的努力工作，给后人留下资料，提供学习的方便。这个工作已刻不容缓。我们现在急起直追，亡羊补牢犹未为晚。

毛主席说，有的人言必称希腊，对我们祖国的文化，对不起，他不知道。我们应该继承发扬我们祖国的优秀文化遗产。现在，新的音乐工作者唱民歌用普通歌曲的唱法，缺少真正的民间风格，应该很快改进。

曲艺的演唱应该录音录相，使用现代化的工具是不可少的，这样可以完整地把这方面的成果记录下来。不过，我们在这方面强调不够，有人认为是为此花一些钱是个浪费。

民族民间音乐从一个侧面反映了民间生活。一个日本留学生研究我国民间的“哭嫁歌”，到现场去采访，从中了解中国青年妇女的社会生活、社会地位。当然，他是从社会学的角度来进行研究的。我们对此却注意不够。

国外的研究人员十分重视第一手资料，因为这些问题如果没有第一手资料是很难解决的，比方哭嫁歌是在什么情况下唱？词都是即兴编的么？将出嫁的姑娘是和大家一起唱还

是怎样的？曲调是由唱者自选的，还是传统的？这些问题不亲自去调查，能搞清楚么？过去我们对这些问题注意不够。我们的资料不能光放在博物馆里，要拿出来使用，拿出来播放。现在酒吧音乐流行，电台播放的真正的民间音乐也很少，西洋古典歌剧的唱段，我们介绍的也不够，老是那么几首。湖北民歌、曲艺中有很多好的东西可以介绍。我的意思是，我们的音乐要讲自己民族的风味。全国三十个省、市、自治区，在吃饭上不也是各有风味的嘛。

培养青年的音乐审美能力，曲艺是一个很重要的方面。曲艺接触群众的面十分广泛，这是曲艺比戏曲、民歌方便的地方。如果我们把全国民间曲艺的优秀唱段集中来起，广为宣传介绍，对改变现状是会有好处的。

《中国曲艺音乐集成》的编辑工作要靠各地的同志共同来搞。这一工作完成，对社会主义音乐的发展，肯定会产生很大的影响。

我们的国家有五十多个民族，有的地方人力不足，我们收集曲艺音乐千万不要先搞汉族的再搞兄弟民族的。有些兄弟民族老艺人寿命不长，等不到我们先把汉族的搞出来他就去世了，那样就后悔不及了。所以先要搞那些少数民族老艺人能唱的那个部分，先抢救快绝种的。现在要抓紧先抢救，后整理。我们继承传统一定要了解其发展的历史，可以通过老艺人的访问把有关这方面的问题逐步弄清楚。对曲目的发展历史要上溯到它产生的时候。

德国出版有一套世界性的图片音乐史，他们约我们编中国的图片音乐史。外国也非常注意介绍我国音乐文化，我们自己当然还应该重视。否则如何向国外介绍？关于曲艺音乐

史，我们目前还写不出来，原因是没有充分的资料。杨荫浏先生讲《成相篇》是曲艺的开始，现在还没有更多的资料来加以证明，还不敢断言。四川出土的东汉说书俑，形象生动传神，考古学家证明是说书的形象。我还看到一幅画，画的是宋代的唱赚，敦煌壁画中有各种“变”，也是说唱，有的是宣讲佛教。

曲艺音乐是所有民间音乐中最难记录的一部分，因为它有音乐化的朗诵和朗诵化的音乐。应该如何记希望大家多想办法，务求能真实保留其原有风貌。记录曲艺音乐是一项创造性的工作，希望大家能作出新的贡献。

我们的民族音乐学年会已开过两次，就音乐研究中的不少问题进行了讨论。第三次民族音乐学年会分两片召开，准备专门研究少数民族音乐，今年七月份在贵阳召开，会议已收到一百多篇论文。曲艺方面也可以专门召开学术讨论会，我建议，1986年音乐学年会把曲艺音乐作为中心之一来探讨。这里有很多研究曲艺音乐的同志，如章鸣、连波、章辉等，希望大家把曲艺音乐的研究放在自己的专著之中。

希望我们这个会能在推陈出新的工作中起到促进作用，为发展社会主义的曲艺音乐作出新的贡献。使我们的社会主义音乐事业更加兴旺发达。

（志坚整理）

历史赋予我们责无旁贷的重任

——在《中国曲艺音乐集成》第一次编辑工作会议上的总结发言（摘要）

孙 慎

这次我们开了四天会，时间虽然不长，但是开得很有成果，可以说达到了会议预期的要求。在会上，湖北、四川、山东、天津、上海等省市的同志准备了书面材料，介绍了他们收集、编选曲艺音乐的情况和经验，给大家很大启发。会上，代表们对我们提交讨论的《中国曲艺音乐集成》编辑方案（草案）提出了很多很好的意见，大家对曲艺音乐记谱规格问题也提了很多建设性的意见。当然，由于会议时间较短，有些问题谈得还不够深入，特别是对湖北省印出的两卷曲艺音乐初稿没有安排时间具体地进行讨论。

我们这次会议有这样几点收获：

第一，进一步加深了对编辑《中国曲艺音乐集成》的重要性和迫切性的认识。会上，大家谈了许多意见，概括起来，一是《中国曲艺音乐集成》的编辑工作是保存我国曲艺音乐的优秀遗产的很重要的措施，对研究、学习曲艺音乐提供了宝贵的资料。二是对发展曲艺艺术，发展社会主义新音

乐文化，建设社会主义精神文明也会起重要作用。

这项工作可以说是一项基本建设。另外，通过收集、编辑可以促使曲艺音乐的研究队伍形成起来。这个工作确实是历史赋予我们的一项责无旁贷的重任，既艰巨又光荣，我们有责任把这个工作做好，否则就对不起子孙后代。我们现在如不抓紧把这个工作搞好，有些东西就要失传了，这次会议，使我们对这一工作的迫切性和重要性的认识加强了。但是，是不是所有的人都是这样认识呢？恐怕我们还要做宣传工作。要把这项工作做好，光靠我们搞曲艺的，搞音乐的同志恐怕还不行。回去后还有一个宣传的任务。湖北省的曲艺音乐收集整理工作搞得好，也是因为省委宣传部重视，省文化厅重视，把协会的力量都组织起来，使这个工作取得了较好的成绩。其它一些省，如四川、河南也是这样，在宣传部的领导下，把文化厅、文联，音协分会、曲协分会的力量组织起来。这一点很重要。希望还没有这样组织的省、自治区、直辖市，回去向宣传部汇报一下，尽快由各个方面联合成立一个领导小组。这个领导小组可以虚一点，希望各方面的负责同志都能参加。在领导小组下面设一个实的单位，就是办公室，或者叫编委会。有了这样有虚有实的组织机构，就可以把这个工作抓得更好一些。

第二，增强了我们的信心。编辑《中国曲艺音乐集成》的工作尽管困难很多，但是，我们也有许多有利的条件。首先，《中国曲艺音乐集成》已正式列入全国艺术学科的规划，作为国家的重点科研项目。这就是说，这项工作既然列入规划，就非要按期完成不可。其次，我们搞曲艺的，搞音乐的同志积极性都很高，出席会议的同志对这项工作都是非

常热情的，想把这项工作搞好，这也是一个有利的条件。第三个条件是，已经有几个省走在前面了，他们已经做了很多工作，这必定会对别的地区产生影响，起带动使用。第四个是尽管目前还有些同志地对工作的重要性 and 迫切性还重视不够，但随着时间的推移，他们的认识也会提高。这是建设社会主义精神文明的一项基本建设，所以，尽管有很多困难，但我们应看到这许多有利的条件，我们相信，一定可以把这个工作搞好。

第三，经过对《中国曲艺音乐集成》编辑方案（草案）的讨论，我们对一些问题取得了一致的看法。一个是关于编辑方针。草案中提出这个集成应该完整地反映出曲艺音乐的全貌。因为这部书名为《中国曲艺音乐集成》就是集曲艺音乐之大成。所以，这部集成应该全面地完整地反映我国各民族、各地区曲艺音乐的全貌。同志们在会上谈到的一些问题中，提出了收集范围的上下时限问题，即传统曲艺音乐收集到什么时候？新的曲艺唱段又收集到什么时候？是否可以这样考虑：凡是在群众中流行的曲艺音乐，包括过去流行的现在不流行，或不怎么流行的，但还有人会唱，或者有曲谱可以找到的，这些都应该编入集成。我们这个集成就是要把所有过去流行的曲艺音乐都保存下来。以便于研究曲艺音乐的发展，研究它的规律。至于新的曲艺音乐怎么收集呢？譬如说解放以后的。有同志提出，究竟到哪一年为止？是文化大革命前呢？还是十七年以前呢？我认为，不一定受时间的限制，只要新的曲艺音乐创作在群众中得到广泛的欢迎，有代表性的优秀的都可以编进去的。当然，编的时候要注意内容应该和全会精神相符合。有一些反映大跃进的，尽

管当时还流行，但有浮夸风，共产风的作品不宜编进去。这部集成，主要编选传统的。但为了能够反映曲艺音乐的全貌，也可以适当编入一些新的曲艺音乐唱段，选择最有代表性的曲目。另外，大家提到曲艺音乐的特征是什么？哪一些算曲艺音乐？这是一个学术性问题，还可以进一步来研究。但是，作为我们来编曲艺音乐集成，不一定从某种定义出发。比如说，有的认为曲艺是一种自弹自唱，或是由第一人称与第三人称交替出现等等。但实际上有一些曲艺，如评弹开篇就很难拿这个标准来要求。短的开篇、时调、或一些曲种的小段子，都应属于集成的收集范围。在收集时可以宽一些。比如与戏曲音乐，民歌有交叉的曲艺音乐，也许有的以后能发展成一种新的艺术形式。但是在目前我们应先把它编进去，因为重要的是保存这些资料。

《中国民间歌曲集成》的编辑方针中提出：“品种全、范围广、质量高”，这三句话对曲艺音乐集成也还是适用的。所谓品种全，就是各种曲种都不要遗漏，都应收集全。范围广，可以从纵的历史来看，也可以从横的地区来看，要在普查的基础上做到齐备。所谓质量高，就是要求达到科学性，记谱要准确、录音要清晰，把真正优秀的东西选进去。编辑民歌集成从内容上有三条界限：一是内容有丑化劳动人民的不编入，如嘲笑生理缺陷的，这在民歌里有，曲艺里也可能有；二是爱情与色情要分清；三是—般封建意识与反动思想的界限。这些都可供编辑曲艺音乐时参考。此外，国务院过去曾对戏曲发过一个关于禁戏的通知，凡是与禁演的戏曲剧目相类似的曲艺节目，在曲艺音乐集成中都不能选入。对有一些音乐好，文学部分不甚好，怎么办？这要区别不同

情况，个别词句不好，适当地修改一下也是可以的，只要能保留原来的面貌，但是整个地修改则不可。

关于编辑曲艺音乐的版本问题，也可以参考民歌集成的办法，可以编成四个版本：一种是保存本，把全部曲艺音乐都收编进去，复印几份送有关单位分别保存起来；二是内部资料本，把一些内容上不健康的，黄色的、反动的唱段印出供有关研究人员参考；三是集成本，就是我们现在要编的这个版本，把比较优秀的、好的编入；四是精选本，是在集成本的基本上进行精选，选编每个曲种中具有代表性的唱段，附上录音带，或立体声唱片，这样不仅教学单位很需要，就是对外介绍也很需要。现在驻外使馆很想介绍我们的民族音乐文化，但是缺乏材料。如果我们有这么一批东西对外介绍，那对外国了解我们中国是非常有利的。

在集成中，除曲艺音乐的曲谱以外，有关曲艺音乐的历史沿革，著名曲艺艺人的小传，曲艺音乐的文物史料，也是集成的一个重要部分。还有，曲艺音乐中有许多行话，也应收集并加以注释。

关于收集的范围问题，湖北的同志提出“有曲必录”，这个意见很好。因为我们只有在普查、收集，掌握大量资料的基础上，才能把集成编好。如果收集不是很普遍，会影响集成的质量。所以，收集的时候，即使觉得有些东西还有些怀疑，比如是不是曲艺呀，我首先把它录下来再说。还有些交叉的，如有的曲种这个省有，那个省也有，先把它录下来再说，对有少数民族的省区，应当把少数民族的曲艺音乐先录下来，不要等汉族的搞完再去收集少数民族的，因为这里也有个抢救的问题。

关于记谱规范化的问题，还要认真研究一下，尽量把记谱规格搞得完备一些。所谓完备，并不要过分细，也不要繁琐。太繁琐不好，但是过于简单也不好，要做到恰如其份。有的同志提出，现在我们出版是用简谱，以后也要用五线谱出版，因此记谱规格要使两者都适用。当然，在记谱方面既有共性，也有特殊性，有些曲种音乐的记谱有特殊的问题，应该区别对待，采取特殊的方法处理。

这次会议开完以后，希望同志们回去向各地领导部门、宣传部、文化厅（局）、音协，曲协汇报情况。一些还没有开始集成工作的地区，最好先把组织机构和工作班子建立起来，先进行普查、录音，争取尽快全面开展编辑工作，完成这项历史使命。

（桂娟志坚记录整理）

良好的开端

——在《中国曲艺音乐集成》第一次
编辑工作会议上的讲话

罗 扬

同志们：今天，我们在这里举行《中国曲艺音乐集成》编辑工作会议，共同商讨曲艺音乐的收集、整理和编选工作，我感到非常高兴！几年来，各地都做了许多工作。湖北省的同志走在前头，已经编出了资料本。今天有十几个省、市的同志带着自己的工作经验和工作计划出席会议；湖北省宣传文化部门的负责同志和兄弟团体的一些同志也出席了今天的会议；特别是湖北省的同志们为这次会议提供了良好的条件，给予我们很大的帮助和支持。我代表中国曲艺家协会向同志们表示衷心的感谢！

我国的曲艺，历史悠久，丰富多采，是广大人民群众喜闻乐见的说唱艺术，在各民族、各地区都有着广泛的影响。新中国成立以后，特别是党的十一届三中全会以来，在党的关怀和领导下，社会主义曲艺欣欣向荣，获得鼓舞人心的成就。据去年初步统计，全国各地区流行的曲艺品种有三百四十五个。专业的半专业的曲艺工作者都在十万人以上。这支

曲艺队伍每天在广大的农村、城镇和部队从事曲艺演唱活动，对于建设社会主义精神文明，丰富城乡人民的文化生活，正在发挥着不可忽视的作用。如何加快曲艺改革的步伐，使之更好地适应于时代的需要，人民的需要，是摆在我们面前的迫切任务。

曲艺音乐的改革，是曲艺改革的一个重要方面。在三百四十五个曲艺品种当中，有唱腔、有乐器伴奏的曲种有三百种左右。其中有一类是只唱不说的；有一类是唱中带说的；有一类是说中带唱的。仅仅从这个简单的数字中，我们就可以看出，曲艺音乐在曲艺这个艺术门类中具有多么重要的地位。可以说，如果没有曲艺音乐，大部分曲种就不复存在。同时，我们清楚地了解，曲艺作为一门综合艺术，凡属唱的和有唱有说的曲种，不但内容要好，表演艺术要好，音乐唱腔也必须是好的，才能达到内容与形式的统一，才能成为动人心弦的艺术，获得广大人民群众欢迎。反过来说，我们如果不注意曲艺音乐的革新，这些唱的和有唱有说的曲种难以很好地向前发展，甚至走向衰亡。历史的和现实的正反两方面的经验，都很值得我们研究和记取。

要搞好曲艺音乐的革新，这需要各个方面做出努力。比如，曲艺作家要熟悉演唱的特点和规律，使自己的作品适合于演唱的需要；演员必须懂得曲艺音乐，在唱腔上下功夫；曲艺音乐伴奏人员要努力钻研业务，提高自己的音乐伴奏水平；从事理论研究工作的同志应当重视曲艺音乐的研究，等等，这道理很明白，不用多说。还有一项非常重要的工作，就是要把流传的曲艺音乐记录、收集起来，并采取科学方法加以整理、编选和出版。这样，我们才能尽可能多地占有这

些资料，很好地学习、借鉴、研究、改革、提高，进而创造出有中国特色的社会主义的新曲艺。这对于音乐工作者创造民族的社会主义的新音乐，也必将带来许多好处。因此，搞好《中国曲艺音乐集成》的编选工作，的确具有重要的意义。我很赞成同志们这个意见：曲艺音乐的记录、收集、整理和编选工作必须抓紧进行。有些艺术造诣很深的老艺术家在“十年动乱”中不幸逝世，已经造成了不可弥补的损失；现在有些老艺人、老艺术家也体弱多病，不能再继续演唱；即使勉强演唱，也往往力不从心，难以象当年演唱时发挥得那么好了。我们如果再不抓紧记录、收集、整理，那损失就更大了。在这里，我们要感谢吕骥同志，他在一九七八年中国曲协理事会上就提出了很好的建议，不久，中国音协会同文化部发出了关于收集、整理民族民间音乐的通知，做了许多工作，其中就包括编辑《中国曲艺音乐集成》的工作。

中国曲协在这方面的工作做得很少。前几年也曾会同文化部发过一个关于收集、整理曲艺遗产和曲艺资料的通知，但缺乏具体的措施。这是我们工作上的缺点。今后，我们将与文化部、音协的同志们密切合作，努力加强这方面的工作。今年四月，在中国曲协二届理事会三次扩大会议上，我们讲了这件事，要求各地分会会同各地文化部门和音协分会等有关单位共同努力做好《中国曲艺音乐集成》的编辑工作。

现在，已经有了一个良好的开端。在今后的工作过程中，还会遇到许多困难和问题。我想是会逐步解决的。为了做好《中国曲艺音乐集成》的编纂工作，我们要继续争取党政有关文化部门加强对这一工作的领导。有些省、市、自治

区由文化厅（局）牵头，会同音协分会、曲协分会和其它有关单位组成地方卷领导小组和工作班子，有计划地展开工作，并及时研究和解决收集、整理、编辑、出版工作中的各种问题，这是非常重要的。湖北省、四川省这方面的工作进展较快，取得较好的成绩，是和领导抓得紧分不开的。我们还要继续组织更多的音乐工作者参加这项工作，这对曲艺音乐有好处，对曲艺界更是一个很大的支持和帮助。我想，曲艺界的同志更要把曲艺音乐的收集、整理、编辑工作看作自己的事情，积极地主动地投入这项工作，以便进一步搞好曲艺音乐的研究和革新，促进社会主义曲艺的更大繁荣。我们相信，在党的正确领导下，只要我们紧紧地依靠群众，争取各方面的支持，大家通力合作，集思广益，不断地研究新情况，总结新经验，解决新问题，我们一定能够一步一步地完成《中国曲艺音乐集成》的编辑任务。

第五部分

《中国民族民间器乐曲集成》

关于颁发《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案的通知

各省、自治区、直辖市文化厅（局）、音协分会：

《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑工作会议，于今年三月在石家庄市召开。会议交流了情况和经验，认真研究和制定了《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案。

《中国民族民间器乐曲集成》是文化部和音乐家协会于一九七九年联合发出的《收集整理我国民族音乐遗产规划》中提出编辑出版五部民族音乐集成中的一部。由中国民族音乐集成编辑办公室召开的这次会议，有各省、自治区、直辖市、艺术学科规划领导小组办公室、高等音乐院校、音乐研究机构及音乐出版社的五十余名代表参加。会议由《中国民族民间器乐曲集成》主编李凌主持。中国音乐家协会主席吕驥、河北省委书记高占祥出席了会议并讲了话。文化部副部长周巍峙因事未能到会，他委托李凌代表他向会议致词。他们一致指出，编辑《中国民族民间器乐曲集成》，是继承我国民族音乐优秀遗产，建设社会主义音乐文化刻不容缓的一项重要任务，具有深远的意义。丰富多采的民族民间器乐曲广泛流传在人民群众中，反映着我国灿烂的音乐文化传统，应当不失时机地抓紧抢救，不然就有丧失的危险。

近几年来，不少省、自治区、直辖市都着手对民族民间器乐曲进行了录音、记谱和编选工作，取得了比较显著的成果。在这次会议上，代表们广泛地交流了情况和经验。河北、陕西及辽宁、山西、吉林等省代表分别介绍了他们的收集工作情况和体会，受到与会代表们的好评。

为了有计划有步骤地开展《中国民族民间器乐曲集成》的编辑工作，会议认为，既要全面搞好普查工作，又要有重点地抓好试编本，建议有条件的地区可以按照“编辑方案”先走一步，总结经验带动全面。

这次会议对民族民间器乐曲的普查、录音、记谱及编选等方面的工作都提出了切实可行的实施办法。现将《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案发给你们，请抓紧时间，建立编辑机构，开展普查、收集及编选工作，争取早出成果。

一九八四年四月

《中国民族民间器乐曲集成》

编辑方案

我国民族民间器乐曲的遗产十分丰富，有着悠久的历史。建国后，各地音乐工作者在党的领导下，做了大量的收集整理工作，并先后出版了各种民族民间器乐曲选集。但对照我国民族民间器乐曲的蕴藏情况来看，过去的收集整理工作还不够深入，不够系统，不够全面。由于民族民间器乐曲大多数是由艺人们口传心授而保留下来的，随着时间的推移，一些在艺术上颇有造诣的艺人大多年迈，有的已相继辞世。对于这一点，应引起我们充分注意。当前，最为紧迫的工作就是抓紧时机抢救，进行普查，采取有曲必录的措施，把这份珍贵的民族音乐遗产继承下来。

一、编辑方针

《中国民族民间器乐曲集成》是一部多卷本（全国共三十个省、自治区、直辖市卷，含台湾省卷）的专著。它具有音乐的学术性、史料性、实用性等方面的价值。不仅可供音乐工作者学习参考，对于发展我国民族音乐文化和建设社会

主义精神文明有着重要意义；而且对于研究我国的社会、文化、历史、民情、风俗等方面也有着重要的参考价值。

《中国民族民间器乐曲集成》的总要求是“质量高、范围广、品种全”。质量高是指从普查、录音、记谱到编选出版都要达到应有的水平和标准；范围广是指收集面要宽，凡是有民族民间器乐曲流行的地方都应普查，不要留有空白点；品种全是指各个不同的乐种和不同演奏风格的流派都要收全。

二、收集范围

《中国民族民间器乐曲集成》主要编选各种传统乐曲。凡在人民群众中流传和在历史上具有一定影响的所有民间器乐曲、古典乐曲、寺院宗教乐曲及宫廷音乐，均应认真收集整理。

1. 民间器乐曲，一般指群众和专业艺人的创作，并在流传过程中不断经过集体加工和长期演奏的乐曲，如江南丝竹、河北吹歌、广东音乐等乐种的传统曲目，以及为民间舞蹈伴奏的民间乐曲。凡是近现代专业音乐工作者创作的民族器乐作品，则不收入。

以戏曲唱腔为素材，在乐曲结构上有所发展变化的卡戏，根据民歌曲调加工发展的各种吹歌，以及民间演奏家根据传统乐曲整理的乐曲，均在收集之列。戏曲、曲艺音乐中的专用曲牌不编入（应分别收进《中国戏曲音乐集成》及《中国曲艺音乐集成》），但在戏曲、曲艺音乐曲牌基础上衍变、发展形成的民间乐曲，则应收入本集成。

2. 古典乐曲,指除古琴曲(古琴曲另编有《中国琴曲集成》)以外的古代传统乐曲,包括佚名和文人创作的器乐作品。

3. 寺院宗教乐曲,包括我国各种教派、寺院中常用的乐曲。带唱词的宗教歌曲不收入,但在成套乐曲中穿插的歌曲,可以保留。

4. 宫廷音乐,指历代王朝宫廷中演奏的礼仪、宴会、祭祀及娱乐性的乐曲。

5. 在我国民间音乐中,有的乐曲是器乐与声乐有机结合的形式,有的还有舞蹈表演,如维吾尔族的“十二木卡姆”、藏族的“堆谐”和“囊玛”等,不宜将器乐和声乐分开编入不同的集成,现在,应与收集民间歌曲和民间舞蹈的同志协作,先收录(包括录像)下来,以后可考虑另编专集出版。

6. 对已被安排到远离本地的艺术团体或艺术院校任职的一些有成就的民间艺人,各地在编辑《中国民族民间器乐曲集成》时,应主动与之取得联系,将其所掌握的民间器乐遗产加以收集整理,编入本集成之内。

三、编选分类

我国民族民间器乐曲,可按民间器乐曲及古典乐曲、寺院宗教乐曲、宫廷音乐等类型分编。

民间器乐曲按形式大致可分为独奏曲与合奏曲两类。独奏曲可按吹管乐、拉弦乐、弹弦乐、打击乐分编(古典乐曲应以流传时间为序,按乐曲类别编入独奏音乐各个部分);合奏曲可按弦索乐(由拉、弹乐器合奏的乐曲),丝竹乐

(由弦乐、竹管乐合奏的乐曲), 吹打乐(由吹管乐、弦乐、打击乐合奏的乐曲), 鼓吹乐(以管子, 唢呐、笛子为主的乐曲), 锣鼓乐五种分编。有些以地方音乐命名的乐种, 如广东音乐、江南丝竹等形式, 已被群众所公认, 可将其单独列为一种, 不一定按上述五类分编。在各种合奏形式中, 可按民间流行曲、礼仪乐曲、婚丧乐曲等顺序集中。民间舞曲, 一般按舞蹈形式分编。

寺院宗教乐曲按教别分开, 再按乐曲类别分列。有些在民间和宗教中均演奏的乐曲, 应编入民间器乐曲之中, 如苏南吹打乐、陕西鼓乐等。

宫廷音乐, 可酌情按乐曲内容或体裁形式分列。

对少数民族地区, 应注意收集和编选各民族的各种形式、体裁、风格的民间器乐曲, 先按民族后按乐曲分类, 其排列次序可按当地的习惯方法。

四、记谱及译谱

1. 记谱要尽可能根据录音。记谱要注意准确性和科学性, 能反映出乐曲的实际面貌和独特风格色彩, 防止只记骨干音, 过于简单化的现象。对民间乐曲中的“穗子”(华彩段)的记录, 更应力求细致准确。

2. 各类乐器的各种演奏技法, 均应用《器乐曲简谱记谱规格》及“十六种常用民族乐器演奏符号说明”上所规定的符号, 和参照人民音乐出版社出版的《民族乐器传统独奏曲选集》各专辑的各种乐器演奏符号说明。少数民族乐器的

记谱符号，应尽可能参照汉族同类乐器的记谱符号。有的特殊乐器和特殊技法如无现成符号，可以创用新符号，但应加以注释和说明。各种演奏符号的标记，应力求做到能统一的就统一，能简化的就简化，能省略的就省略。

3. 合奏曲应记成总谱。如有的乐曲总谱行数过多，以后出版时可考虑记成缩写谱。民间合奏曲的分部应根据实际演奏情况记谱，如吹打乐应分别“吹”部、“打”部记谱；民间对吹、重奏等形式，至少应记二部曲谱。合奏乐曲应注明乐队组成形式、演奏人数及各乐段的主奏乐器。

锣鼓合奏曲的记谱，一般采用“锣鼓经念谱”记录。

“锣鼓经念谱”的谐音字，可按当地的习惯标记，但应将谐音字所表示的乐器加以说明，对谐音字的方言读音，要注明拼音及四声。为便于了解和掌握锣鼓合奏曲的实际演奏效果，在每首锣鼓合奏曲的“锣鼓经念谱”之后，均应用分部记谱若干小节，作为谱例；对具有代表性的锣鼓合奏曲，要求用节奏型缩谱办法完整地记录1—2首，作为范例。在节奏型缩谱中，只将主奏打击乐分部列出，记录符号用“×”作为标记，在每行谱前要写明乐器名称，并在每行缩谱下面同时并列一行“锣鼓经念谱”。如有的民族、地区的锣鼓合奏曲没有“锣鼓经念谱”，则按节奏型缩谱办法分部记录实际演奏谱。

4. 各种乐曲应注明定调方法：丝弦乐器注明定弦法，吹管乐器注明筒音。

5. 古谱今译的注意事项：

(1) 译谱要准确，特别要注意节奏、节拍的划分；如遇特殊情况，一般节拍形式不适用，可根据本身情况忠实记录。

(2) 要注明原曲谱的出处及其来源。

(3)古谱译后,如有条件最好能对照实际演奏进行校对,以求准确。

(4)将原古谱附在译谱之后。

6. 对流传过程中产生变异的同曲异名或同名异曲以及跨地区的乐曲,应在记谱(或译谱)整理时加以说明。

五、音响资料

1. 音响是集成的一个重要组成部分,是记谱的依据。因此,集成中编选的曲目,都必须有原始录音资料。由于某种原因,有的民族民间器乐曲已无法收集到原始录音,则可根据现有曲调加以整理。

2. 要按传统的乐队编制和演奏形式录音,勿随意增添其它乐器。

3. 对著名演奏家的代表性乐曲要尽可能地录制下来。

4. 对各民族特有乐器的演奏录音,必须保持原有风格。

六、文字资料及图片

1. 民族民间器乐曲的历史沿革和演变情况。

2. 民族乐器的史料、形制构造,以及具有地方特点的乐器照片、乐器演奏姿势照片。

3. 民间乐队的传统演奏形式及其各种配器组合。

4. 稀有乐器的情况介绍,包括乐器音色、定弦、音域等。

5. 著名民间演奏家小传及照片。

6. 各种不同演奏流派及其特点。

7. 对民族民间器乐曲的古谱（包括工尺谱及其他谱式）以及各种手抄本、口念谱均应收集或录音，并将其中有价值的原谱全部予以复印保存。

8. 演奏形式的照片，要能真实地反映该乐种的实际面貌，体现其与社会生活的关系。照片质量要力求线条清晰，影调层次分明。

七、集成的版本结构

各省、自治区、直辖市卷由下列几部分组成：

1. 编辑说明，由全国编委会撰写。

2. 前言，由《中国民族民间器乐曲集成》主编撰写。

3. 概述，由各省、自治区、直辖市编委会撰写。

4. 目录。

5. 民族民间乐曲曲谱及乐种释文、注释（乐种释文置于该类乐曲的前面；有关注释文字则列于乐曲之后或加脚注说明）。

6. 图表、照片。

7. 后记。

8. 全国编委会及该卷编委会名单。

这个方案，是根据几年来各地收集整理和编选民族民间器乐曲的实践经验归纳出来的。由于我国各地区各民族的传统器乐曲的情况比较复杂，有些乐种和乐曲在分类、记谱等方面，尚存在着某些特殊性，各地可根据实际需要，参照这个方案的原则，酌情作一些适当的调整和补充。

关于《中国民族民间器乐曲集成》

编辑工作的几点意见

——在《中国民族民间器乐曲集成》第一次
编辑工作会议上的讲话（摘要）

吕 骥

这次《中国民族民间器乐曲集成》编辑工作会议，在河北石家庄召开，是非常有意义的。河北是有文化传统的地方，高渐离击筑的故事就发生在这一带；河北也是有革命传统的根据地。这次会议，大家将交流近几年来采录和编选民族民间器乐曲的情况和经验，讨论编辑方案。我讲几点意见。

器乐曲是没有歌词的。大家在广播里经常可以听到民族民间器乐曲合奏、独奏，反映我们民族的精神，器乐曲占了很大一部分。所以，我想有词的音乐作品重要，没有词的器乐曲也很重要，如果把它们丢掉了，就丢掉了很大一部分。

陕西城隍庙的鼓乐谱，何家营的乐谱，杨荫浏同志去调查过，有一本谱上写的开元×年，即是说，从开元×年抄了之后，代代相传地抄录下来。有人怀疑这个时间靠不住。我认为很可能靠得住。因为农民是很老实的，他们不会异想天开地定开元×年，他们不会把它伪装为古代文物。如果要冒充为什么不写天宝？为什么不写别的年号？贞观不是更早吗？而且这个谱是不公开给人看的，是收着的，是经过动员，才拿出来给音乐学家研究的，因此，很可能靠得住，它是开元抄下来之后又经过传抄流传下来的，和从敦煌发现的残谱有共同的地方。河北是燕赵古国的地方，少不了有很多文物遗留于民间，深入向老艺人调查也可能找到一些古老的抄本。

福建有同志研究，为什么南音团体都敬一个叫郎君的神（东南亚各国南音团体都如此）。郎君是谁？是后蜀的一个小皇帝孟昶。后蜀被宋灭之后，他气死了。他的爱妃花蕊夫人被宋太祖收纳为后，为纪念他画了一幅像供敬在宫中，后被宋太祖封为郎君大仙。南音大约是从后蜀传来的，所以艺人一直敬奉这个郎君，代代相传，成了今天南音的祖师爷，这说明南音的渊源古老。古代音乐有不少创造值得我们重视，因为其中有不少经验值得我们研究吸取。

我们对古代音乐不要怀着主观成见。现在我们研究古代的东西，常常有些简单化。有人讲：《乐记》这部书完全是唯心主义的。其中只有个别的论点是唯物主义的，那也是偷来的。如果我们深入研究一下，就会发现这样讲是不符合实际的。我们对古代东西的研究，要有历史唯物主义的观点。只要稍为主观一点，就很容易搞得令人啼笑皆非。一部很有光彩的美学著作，就会被我们打得体无完肤。

对古代的东西要慎重。我们现在搞民族民间器乐曲集成也有这个问题。是按我们的主观意图来整理。还是按历史的本来面貌去整理，我看应当按历史的本来面貌，按照艺人传统的演奏方法进行整理，不要把我们的主观意志加进去。我们主张普查的时候先录音，再根据录音去记录整理，这样比较可靠，不容易发生错误。

二

我们对寺院音乐，也就是庙堂，尼姑庵，和尚寺里的音乐如何看待，这也是一个方面的问题。虽然我们不提倡迷信，但我们要研究它的音乐。为什么要研究呢？是为了通过这些音乐了解过去人民怎样表现希望得到和平，得到美好未来的心情。可以从这些音乐中得到一定的反映。所以，有人讲，佛教音乐也是民间音乐，这个话有它一定的道理。过去，有些人有崇外思想，一定要说是从印度来的。我们应当有民族自尊心，佛教音乐也是民间创作的，很多佛教音乐都采用了民间音乐的曲牌。当然，佛教为了表达它的思想感情，肯定会对民间曲调进行改造，改造的部分是会存在佛教思想影响的。我们可不可以这样说：佛教音乐，大都是受了佛教思想影响的民间音乐。不排除有少数来自西域的音乐，但也民族化了。对于汉民族大约可以这样看，但对于藏族、蒙古族究竟是怎样的，还要经过研究才能得出符合实际的意见。因为我们对青海塔儿寺音乐，西藏、内蒙的佛教音乐还未很好地研究过，也许有人研究过，不过还没有写出论文来。

日本的佛教团来，问起我们的佛教音乐是怎样的，我们还不能讲出所以然，也拿不出东西来。我们对西藏的，青海塔儿寺的，五台山、峨眉山、九华山的佛教音乐，还没有进行比较研究。因此，这次编辑民族民间器乐曲集成，对这方面音乐要收集一下。有的音乐是作法事时演奏的，那也不要紧，就让他按原来的演奏，我们录音。先不占有材料，你就去研究，发表意见？这很危险，很可能不符合原来的面貌。

三

我们是社会主义国家，有社会主义的优越性。有党和政府的支持，我们可以依靠广大的音乐工作者去收集整理。河北省的各地、市基本上都搞了。有个县还为杨元亨老艺人出了专辑，整理得很好。我看这样的办法不错。依靠各市、县的群众艺术馆、文化馆、组织大家一起来搞，这是我们的优越性，在国外没有这个可能。因为，有很多现代派音乐家，他根本不要传统。其他一些比较好的音乐家，也是一个人辛辛苦苦，拿着录音机到处去跑。

如果没有党和政府的支持，我们也搞不出成绩来。党为什么支持？党抓社会主义物质文明建设，也抓社会主义精神文明建设。精神文明，好象是摸不着，看不见的，我认为是看得见，听得见也闻得到的。我们建设社会主义精神文明，在听的方面，就需要社会主义的好音乐，要有我们民族传统的音乐。农民的音乐，那是非常健康的。河北省委很重视音乐工作，高书记抓河北之春音乐会抓得很好，对我们的工作

是很大的支持。我们一定要把古代的、民间的东西记录整理出来，供我们学习参考。这是一项很重要的工作，是前人没有作过的工作。我们要对得起古人，也要对得起我们的后代，否则，古人会埋怨我们，后人也会责备我们的。所以，我们一定要把这个工作做好，把我们民族最优秀的文化遗产继承下来。

四

民间器乐曲的面是很宽的。原来只想到与生产劳动有联系的比较多，这次有很多重要的史实发现，比如在河北廊坊地区发现的直接表现义和团的吹歌。在南京，也听说太平天国很喜欢器乐。我想经过大家的调查访问和研究，还会找到很多线索和宝贵资料。

鼓在我国器乐中的地位是很重要的。有那么多不同的音色，不同的打法，还有南方少数民族的铜鼓。打法不同，音色不同，作用也不同。要请大家注意。其它的打击乐也有类似的情况。湖南土家族的“打家伙”，那是一种创作，用打击乐来描绘生活、活动，好像音乐的风俗画。如《八哥洗澡》、《龙摆尾》。各地龙舟竞渡的音乐，非常热烈、非常欢快，这种打击乐曲表现了一个民族勇敢雄伟的气魄。

打击乐的记谱，是一项有待摸索使之不断完善的工作。从历史上看，打击乐的记录，从先秦就开始了，六经里的《礼记》就有一小段打击乐乐谱，鼓点用一个个圆圈来表示，一个黑的，一个白的，一个半边黑的，一个半边白的，

这是一种记录方法。现在还发现东汉木（竹）简上也有乐谱遗留，和后来的俗字谱是有联系的。

我们古代的打击乐器、各民族的打击乐器是相当丰富的，现在才开始进入到我们的音乐生活中来，如西安的仿唐乐舞中的《老虎磨牙》、《鸭子拌嘴》等，完全是打击乐，后来在朝鲜举行的民族音乐评奖中得了奖。我们过去讲民间音乐，一般总是吹奏乐、弦乐……，打击乐很少，单独演奏就更少，如果把打击乐曲也作为节目演出，有什么不好？总比那些哼哼叽叽酒吧风的音乐好得多。

少数民族的器乐，涉及的问题更多，也许应该开一次专门的会议来进行研究。

五

器乐曲要不要录像？现在看来，录像很有必要。要有录像，才能看得出演奏场面。还有打击乐和舞有联系，要录像，这样才能看到形态、动作。其实，很多地方的打击乐都是带舞的，比如苗族的鼓舞，它一面是打鼓，一面有舞蹈动作，翻身打，背后打，各种不同打法，你不录像怎么能了解全面。

关于歌舞音乐，那是一定要的。将来可以和舞协商量，合起来搞，把舞蹈音乐记录下来作为舞蹈集成的一部分。

关于文字说明，包括艺人小传、器乐与人民生活的关系等，也都是需要的，比方说，廊坊地区收集的义和团的八首乐曲，如果单纯把曲谱记录下来，没有文字说明，那我们就

难于了解它包含的丰富内容。因此，文字部分也很重要。现在各地油印的内部本，有的既没有文字说明，又没有图，有一些特殊的乐器也没有画出来。当然，将来正式出版时，一定要有照片，要有图。

最后，我建议：向为我们的民族音乐集成献出了宝贵生命的陕西省安康市民族民间器乐曲集成负责人马绍谋同志默哀致敬！

（远乡根据录音记录整理）

这个职责是光荣、艰巨的

——在《中国民族民间器乐曲集成》第二次
全国编辑工作座谈会上的讲话

李 凌

我国的歌舞艺术，历史最早，最久远。据说当孔子搜集整理诗歌时，“三百首，皆弦歌之”，可见当时还是可以唱的，但因记谱法不完善，如今，只作为一部分文学经典的《诗经》被保留下来。

其后，只是零星的搜集，直到解放后，六十年代初期，才邀请国内老琴家进行录音记谱，对这项音乐作了抢救工作，而流传在全国的民族民间音乐，也没象这次这样大规模的对民歌、民乐、曲艺、戏曲音乐等，进行如此深入的挖掘、整理和出版。有人说，这是几千年的壮举，这功德是巨大的。

我们从事民族民间音乐的朋友们，能参加这个工作，大家都感到无尚的光荣。对我国新的音乐创造，对世界音乐发展，将产生巨大而深远的影响。

但是，器乐曲集成，比民歌、戏曲、曲艺集成要复杂、艰巨，这点，大家在实践中已经体验出来。因此，对以后的工作，一点不能放松。有的同志提出，在明年（1986）还要办一次象北戴河性质的“练兵班”，作进一步的研究，使工作做得更深入细致一些，我认为是应该的。

起步晚了一点，但走的还快

在民歌等五大集成中，器乐曲集成去年才正式动手，是晚了一点，但因为有了其他集成的经验，加上总编辑办公室的同志抓得比较紧、加上一些省、市的编辑部比较重视，同时有省、市领导同志的关心，一年多来，大部分省、市的编辑工作，都有了不同程度的进展。

如河北省的同志，抓的较早，去年曾到北京开过一次介绍汇报会，总编辑办公室又派了一些专家到石家庄协同整理，在九月间，还专门作了检查和讨论。他们碰到了许多困难，但由于省文化厅及艺术馆的领导同志大力支持，从事这项工作的同志不辞辛苦的努力，终于在记谱、录音、录像、照片及文字说明等工作上，有了一个初步的规模。在这次座谈会上，大家听过、看过后，都一致认为这个框架基本上是可以定下来的。

其他的几个省市，如陕西、浙江、山东、天津、辽宁、吉林等，也都或多或少的打了个底子。今年在成都举行的艺术学科国家重点项目签订《议定书》第三次工作会议上，又有几个省、市签了议定书。这样一共有11个省、市的器乐曲集成工作与国家立了“法”，排上了日程。从总的趋势来看，工作的进展还是不慢的。

创造条件，争取早签《议定书》

文化部、中国音协推进几部集成的工作主要是根据全国

哲学社会学科规划领导小组关于对国家重点项目实行《议定书》管理的规定，由全国艺术学科规划领导小组召开的艺术学科国家重点项目签订《议定书》的方式和总编辑部进行业务指导的办法进行的。成熟一卷，签订一卷。去年石家庄会议后，器乐曲集成正式上马了，并有六卷签订了《议定书》。今年在成都又举办了一次签订《议定书》会议，又有五卷通过审议。明年(1986)还会举行，希望还未签《议定书》的省、市、自治区，回去创造条件，争取在86年签《议定书》。

签订《议定书》后，可增强责任感。为了按期完成任务，必须将各省（市、区）的领导班子、工作班子的人选定下来，把计划定下来，早一些开展集成工作。

我们这次座谈会，开得比较简炼，比较集中，并提出了一些实际问题。下面我着重谈几个问题，不能算总结，只是一个回顾而已。

一、组织领导问题

凡是集成工作做得快一点、有成效一点的省（市、区），最突出的经验就是省（市、区）领导的关心和支持。这是工作搞的快慢、好坏的“关键”的问题。

这次到广州后，拜访了广东省文化厅厅长唐瑜同志。他很热心，非常想把几部集成尽快办好，由厅直接领导的戏曲、舞蹈集成办得很有成效，人力、物力都比较充足。

但唐瑜同志对民族器乐集成提了个意见，他说：“文化部曾通知过，要由各省、市、自治区文化厅（局）多担点责任。但在通知里，文化部和中國音协，两个印一样大，谁是

老大哥（即谁负主要责任），不清楚，我们不好随便作主张。”他的意思是希望把责任明确，究竟文化厅还是省音协负主要责任，责任明确才好拍板。我觉得他这个意见很好。

我当时说：“党、政、军、民、文化厅当然是老大哥。”这是周巍峙同志在去年就讲得清楚了的，并补发了通知。音协是人手少经济力量也有限。文化厅人力、财力都比较雄厚，一切条件都充裕一些。音协在组织专家来参加这项工作多出点力。而整个工作的推动，应由文化厅担当。

唐瑜同志也认为这样明确好办一些，不然互相推让，工作就会放在那里没有人管了。

这点，我回去，请周巍峙同志用公函再明确地通知一次。

目前，许多省、市已开始动手，各省、市的文化厅（局）来领头，把主要责任承担起来，这个问题显得更重要了。

二、要不要扩大总编辑部，谁来定稿

有的同志提出，集成总编辑部要扩大，多增加一些编委和编辑人员，以便定稿、拍板。

我想，是扩大总编辑部还是加强省、市的编委会，这要好好研究一下。

《集成》工作和编辑什么《音乐词典》不一样。因为集成是分省、分地区、分民族，重点应在省、市、自治区。

其次，民族器乐比较复杂，部门也多，类别纷繁。光靠几个全国性的专家来定稿，是不行的。我记得杨荫浏先生对

我说过：“我对古乐、昆曲、江南音乐比较了解，对广东音乐，就似懂非懂，说不出个所以然。”

我自己虽说从事过四五十年广东音乐研究，但广东省内的潮州音乐、汉乐、琼乐、就成了瞎子。要想集中几个专家，来审定那么多省、市、民族的音乐，拍这个板，恐怕很不容易。

我想，各省、市、区的（包括地区、民族的）音乐，还是由各省、市、自治区的专家自己组织较强的编委会，自己讨论定稿。

总编辑部可以根据各省、市、区的需要分期派遣一些专家到各省、市、区共同研究但至多也是对一些共同性问题提点意见，拍板还是依靠各省、市、区的专家及民间艺人。

三、逐年充实扩大

有些省、市的同志，希望一次把财力、人力定下来，才好动手，他们说：“我们已提了一个全面的计划，经费要20万元，如不批下来，或只先批一部分，不好动手。”

当然，有的省、市、区经费比较充足，一次就拨出全部经费，这是很好的。但是，有些省、市、区，也许有实际的困难。我认为，与全国艺术学科规划领导小组签订议定书后，省、市能得到三万元，这样就可以说已经有了一定的条件，就可以开始工作。有些设备，如录像机，可以在进行中逐步解决。

我们各省、市、区，情况都不一样，有些省、市、区的

艺术研究所，录音机、录像机、照像机，本来就比较齐全，有些有困难，可以先开展工作，以后逐步扩充。

我想，最好不要等待，做一点，争取解决一点，这是可以办到的。

四、关于出工作手册问题

器乐曲集成，技术性问题不少，为了将来不返工，编写一个专门性的编辑工作手册是有必要的，但要精炼一些，不要啰嗦，争取控制在十万字左右的篇幅。总之，以简明扼要为原则。

工作手册定稿前，最好再开办一期学习班，通过讨论，把需要研究的问题讨论清楚，就可以定稿。这件事，明年上半年解决。

五、从事工作的同志，最好有连续性

由于有些省、市、区的工作开展得比较慢，有些同志一直未确定下来，因此出席人员，更换频繁，曾在北戴河参加学习班的同志，也未能固定下来，对工作是有影响的。这次座谈会中，有些同志指出，希望总编辑部对各项工作有个总的章则，定出一些共同性的要求。这个问题，在北戴河会议上，已经明确过。而这次参加会议的同志，有不少人没有看到过，这恐怕是从事这项工作的同志，未能及早决定下来，变换过多所造成的。

器乐曲集成，技术性的问题不少，最好能把专门从事这项工作的同志，早日定下来，以后开会，能继续参加，这样才不致于中断。

这次会议许多省、市的音协主席、副主席都参加了，我们非常高兴，有他们关心，工作一定能做得快一些。但我们只能请他们作这次会议的顾问，而主要工作，还是由原定出席的代表负责。我希望各省、市同志，明确的定出器乐曲集成的专职人选，下次开会，他们继续参加，使工作有一个连续性。

总的来说，这次会议，开得比较集中，问题也逐渐明确。大家对河北卷的试编本，基本上是肯定的，希望河北卷的同志将大家提出的问题，好好研究一下，加以改进，争取早日定稿。

其他有条件的几个省、市、区，争取按签订《议定书》的计划拿出初稿。我们希望在适当的时候在福建的泉州市召开第三次编辑工作座谈会。泉州是保存我们古曲南音艺术最先整理的城市。近年来，泉州、漳州都办了“南曲”青年班，成绩很显著，很值得我们从事民族民间器乐的同志，去欣赏和关心，这也是一个学习和推动我国民族音乐艺术的机会。希望大家努力，把新的成绩带到泉州会面。

一九八五年十二月九日

关于《中国民族民间器乐曲集成》 编辑工作的几个问题

冯 光 钰

由中华人民共和国文化部和音乐家协会联合颁布的《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案（以下简称“方案”），经各地贯彻实施，特别是试编本河北卷以及天津、山东、浙江、陕西、辽宁五个签订议定书的地方卷的编辑实践，说明“方案”所提出的编辑方针、收集（编辑）范围、选编分类、记谱及译谱、音响资料、文字资料及图片、地方卷的版本结构等七个方面的问题，基本上符合我国民族民间器乐曲的规律，是切实可行的。随着各地方卷编辑工作的全面开展及具体实践，作为一种信息反馈，使我们又进一步加深了对集成编辑意义的认识，丰富了编辑工作的方法。如果说去年在石家庄举行的第一次编辑会议具有“务虚”的性质，那么这次就是“务实”的会议。几天来，与会同志在听取试编本河北卷的编辑框架介绍，交流各地工作经验的基础上，对如何加快步伐，提高地方卷的编辑质量等问题，从集成（编辑）学的角度进行了比较深入的探讨。这必将对今后的工作产生积极的影响。刚才李凌同志已对这次编辑工作会议做了全面的总结。这里，我仅就编辑工作的几个具体问题

作一些补充，供同志们参考。

重视集成的学术价值和使用价值

这次编辑《中国民族民间器乐曲集成》，是在党和政府的关怀与领导下进行的，这套集我国民族民间器乐曲之大成的多卷本巨著，与学者个人的专著相比，工作条件，更为良好，可以集中广大民间音乐家和专业音乐工作者的智慧，广泛地利用民族音乐艺术宝库中的资料，按“音乐地方志”和“地方的音乐志”的要求，进行全面的编纂。我国的民族民间器乐曲反映的内容涉及面很广，它的触角几乎伸向丰富多采的社会生活的各个方面。从收编入集成的珍贵民族音乐遗产中，不仅可以了解民族音乐与社会生活的密切关系，而且还可探寻音乐的起源以及对社会产生的作用。因此，“方案”指出：集成“不仅可供音乐工作者学习参考，对于发展我国民族音乐文化和建设社会主义精神文明有着重要意义，而且对于研究我国的社会、文化、历史、民情、风俗等方面也有着重要的参考价值。”通过这两年的编辑实践使我们看到，把多姿多采的民族民间器乐曲全面收集起来，将这些分散的、流传在民间以口传心授为主的音乐转变为载体资料，用科学的方法编辑成一个系统化的专著，就具有特殊的价值。诚如马克思所说：“一种物品的效果，使它成为使用价值”（《资本论》第一卷第五页）。集成这个民族民间音乐的载体，无论在音乐艺术领域，还是在其它文化生活领域，都具有一定的学术价值和使用价值，使民族音乐得到更为广泛的

传播和交流，充分发挥作用，为人民提供学习、掌握和运用传统民族民间器乐曲的条件。当然，集成的社会功能还具有多方面的价值意义，诸如创作借鉴价值、审美欣赏价值，还可由政府制定发展民族音乐事业提供决策的科学依据，等等。

有的同志提出，曲谱既然在集成的地方卷中占主体地位，为什么又说它是具有学术文献性的专著呢？我们不应把“学术文献”的含义理解得过于狭隘。集成的学术文献性并不是专指“文字文献”的范围。汇集于各地方卷的成果是多种多样的，有真实可靠的曲谱，有根据深入采集的口碑资料编写成的文稿，还有各种民族乐器的史料、形制构造的照片等背景材料。可以说，集成是包孕着各门学科如记谱学、分类学、乐器学、图录学及社会学、历史学、文献学等综合性的著作，为读者提供民族民间器乐发展进程中有规律性的东西，以供参考借鉴。

关于地方卷的编辑体例

“方案”对地卷的框架结构及编辑体例的条款，是粗线条的要求。当时之所以未能提出具体的规定，是因为考虑到我国各民族各地区的乐种情况很复杂，对其规律还掌握得不够准确，编辑如此庞大的三十卷本集成，如果体例不恰当，很可能造成返工，给编辑工作带来损失。所以先请河北卷和几个先走一步的地方卷按“方案”规定的几项原则进行试编，待取得经验后，再拟定具体的体例。一年多来，经过几个省（市）的试行，对地方卷的编辑体例层次作了有益的尝

试，现在可以在“方案”粗线条框架结构的基础上，加以具体化了。

地方卷包括四大部分，概述、图表及照片、曲谱及乐种释文、人物传略。体例及主要内容如下：

概 述

记述本地区民族民间器乐曲的历史发展情况及现状，并对民族民间器乐曲的艺术特征及演奏流派特点进行简析。外地传入的乐种亦应予介绍。

图表及照片

图表

1. 乐种分布图；
2. 乐器一览表。

照片：

1. 各类乐种民族民间乐队传统演奏形式的照片；
2. 民族乐器演奏姿式照片；
3. 民族乐器照片（有的需增绘形制构造白描图）。

照片的选用应具有文献性、艺术性。图注的文字要简明扼要，注意知识性。彩色照片宜集中排印。乐队演奏形式及乐器照片，根据版面装帧设计，可以与乐曲的曲谱及译文有机地穿插结合排印。

曲谱及乐种释文

1. 曲谱

曲谱应依类归属，层次分明，组成具有可读性的整体。

入选曲目，应在艺术表现手法上具有代表性。乐曲一般按四大类型分编，并按下列顺序排列：

(1) 民间器乐曲

乐曲的编排采取多层次分级办法：

- | | | |
|-----|---|--------------------|
| 独奏曲 | { | 吹管乐——唢呐、管子、笙、笛、箫等 |
| | | 拉弦乐——二胡、四胡、马头琴等 |
| | | 弹弦乐——琵琶、三弦、扬琴等 |
| | | 打击乐 |
| 合奏曲 | { | 弦索乐（由拉、弹乐器合奏） |
| | | 丝竹乐（由弦乐、竹管合奏） |
| | | 吹打乐（由吹管乐、弦乐、打击乐合奏） |
| | | 鼓吹乐（以管子、唢呐、笛子为主） |
| | | 锣鼓乐 |

(2) 古典乐曲—除琴曲以外的古代传统乐曲，按流传年代为序排列。

(3) 寺院宗教乐曲—按教派分列。

(4) 宫廷音乐—按历代王朝宫廷中演奏的礼仪、宴会、祭祀的及娱乐性音乐为序排列。

上述四类乐曲在各地方卷中可增可删，应以本地区民族民间器乐曲的实际蕴藏情况确定乐种的归类层次。

2. 乐种译文

(1) 乐种的历史沿革；

(2) 乐队的组合形式；

(3) 乐曲的艺术特点；

(4) 乐器的史料及音色、定弦、音域等。

乐种释文应编排在该类乐曲的前面。对乐曲曲名的考释及文字、均置于该曲的末尾处。

人 物 传 略

对有代表性的民族民间音乐家撰写的传略，包括姓名、性别、籍贯、生卒、生平、主要艺术活动、成就以及影响和评价等。生卒日期，力求精确到年、月、日。

根据人物艺术成就的不同，条目的长短分为三类：

长条目3000—5000字；

中条目700—300字；

短条目700字以下。

长条目限于在民族民间器乐的创作或演奏方面有杰出贡献的人物。中条目包括艺术上有一定成就并有重大影响的人物。短条目包括在艺术上有特点并受群众喜爱的人物。

有突出成就的人物条目应有肖像。

艺人小传一般采取集中编排的办法，汇编在一起。视情况的需要，也可将小传列于人物所演奏的代表性的曲目之后。

这里需要说明的是，由于各地（特别是少数民族地区）民族民间器乐曲的历史和现状，乐种类型的多少，均有差异，因此，在集成统一体例的要求下，各地可根据自己的实际情况，本着求大同存小异的原则，拟定地方卷的编辑体例。

关于音响与记谱

“方案”指出：“音响是集成的一个重要组成部分，是

记谱的依据。因此，集成中编选的曲目，都必须有原始录音资料。”强调以音响资料为依据，使音谱双轨同步是集成的一个重要原则。

没有声响就谈不上音乐。但是，客观事实与我们的要求存在很大的矛盾。在爱迪生于1877年发明留声机以前，是不可能保存音乐音响的。我国除本世纪二十年代至四十年代由外国经营的唱片公司录制了少量的民族音乐音响外，直到建国后才有条件逐步由电台和唱片厂录制了一些磁带和唱片。而各地普遍采录音响，则是最近几年才开始的事情。因此要使集成达到应有的学术价值和使用价值，抓紧时机抢录散失在民间或寺院寺庙里的音乐音响，成了集成工作的头等大事。令人可喜的是，许多地区都重视了音响的采录。这次河北卷带来的十首乐曲的音响，及浙江卷提交的《大辕门》的音响，质量都比较理想，记谱也基本准确，这对保证集成的科学性和提高编辑质量，具有关键的作用。

有了音响，记谱成了编辑案头工作的第一道重要工序。如何使记谱科学化，是一个值得探究的课题。古今中外音乐记谱法的品种很多，以我国古谱记法来说，就有唐代的琵琶谱，宋代的俗字谱，南北朝时期的古琴文字谱及唐代的古琴减字谱，明清以来通行的工尺谱等，从传统器乐谱式的特点来区别，有管色应指谱（又称管色指法谱）、弦索谱和锣鼓谱三种类型。这诸多的记谱法，对传统乐谱的保存都起到了积极的作用，其优长之处值得我们认真总结。随着时代的发展，近代在我国逐渐形成了线谱和简谱两种谱式。鉴于集成的出版规模庞大，印刷工程艰巨，比较起来简谱的排印比线谱的绘制要简便一些，出版周期也短一些。同时，考虑到我

国广大读者识谱的现状，故确定采用简谱记录出版。因而，我们现在所说的记谱的科学性，就是指简谱的记法而言。本来，简谱早已在我国音乐创作中广泛使用，积累了不少科学的方法，但如何使简谱的记录体现出民族民间器乐曲的面貌和独具的风格特色，却还在实践探索中。

记谱虽然难于逼真地描绘出民族民间器乐曲的音响效果，但科学的记谱可以通过音符把音响转化为“可读”的信息符号，使读者领悟乐曲的演奏效果和风格。

就目前各地记谱的方法来看，大致有三种情况：一是轮廓式的记谱，主要记骨干音；二是放大式的记谱，把各种装饰音都记录得很详尽；三是简繁合宜，即比“轮廓式”细致一些，比“放大式”简化一些。大多数同志认为后一种方法值得提倡。因为记谱的符号在于唤起读者对音乐音响的联想，再精确详细的记谱都不可能代替音响本身。关于记谱学的科学性，还有待在今后编辑实践中继续探索。

处理好曲谱主体与文字背景的关系

由于乐曲曲谱在集成中占有很大的篇幅，可以说是地方卷的“主体”。概述、释文、传略等文字稿，犹如“背景”一样，把民族器乐曲的萌芽、形成、发展、繁盛以至衰亡的过程和规律，十分清晰地呈现出来。应该说，主体和背景是密切关联，相辅相成的，在集成中是缺一不可的。值得高兴的是，对文字背景材料的收集和撰写，许多地方卷的同志都充分地重视了起来。这次河北卷编辑部提交大会讨论的概述

(框架)、乐种释文(二人台牌子曲、承德寺庙音乐、承德离宫音乐)、人物传略(笛子演奏家冯子存、管子演奏家马德顺)等试写稿,内容比较丰富,条目结构层次比较清晰,具有一定的水平,对曲谱主体起了很好的背景衬托作用。但也应看到,在编辑集成过程中,背景的材料在有些地方常常被忽略,有人认为它是音乐以外的东西,似乎与集成无关,产生这种看法,显然是对集成的性质缺乏了解。如果地方卷编成后只是一部孤零零的曲谱资料汇集,那就失去了集成应有的文献价值。

曲谱主体和文字背景应当成同步状态。在一部高质量的地方卷中,要把民族民间器乐曲置于两大背景之中:一个纵向的大背景是几千年来民族音乐传统,使读者全面了解民族民间器乐曲的来龙去脉;一个横向的大背景是民族民间器乐曲与社会生活的关系以及与其它民间音乐的关系。民族民间器乐曲作为我国传统文化的组成部分,它通过各种演奏的方式渗透影响我们整个社会生活的各个方面,其背景是十分广阔的。因此,在采录资料时要尽量完备,音响、传说、口头材料都要收集起来,不仅要了解产生的时代,还要注意流传的时代,演变的过程,以及民族民间器乐曲不断变化发展的诸种客观因素。尤其值得注意的是,传统民族民间器乐曲及优秀的民间演奏家的资料,除了很少部分文字记载外,大多数都是口头流传经收集整理而成的。这些资料只要真实可靠,就可以给后学者提供深入研究的材料。

民族民间器乐曲的背景材料中,最引人注目的是反映在历史、社会、生活等方面。追索乐曲表现的内容,借助标题的提示固然有所助益,但还应从历史的背景去考查。一些宗

教寺院音乐、宫廷音乐的产生，都与当时的时代背景有密切关系。如果仅从乐曲结构及演奏手法去分析，是很难看清楚乐曲的产生过程及社会影响的。许多民间乐曲都在民俗节日中演奏，有的乐曲直接反映了某种风俗习惯。采录时需深入了解其背景材料，弄清这些乐曲表现了什么场面和情绪？反映了群众的一种什么心理？这种心理同民间乐曲有什么关系？对某些地区穷乡僻壤的古风民俗的器乐演奏，尤其是婚丧嫁娶礼仪中的民间音乐活动，不能认为是愚昧落后的表现，这些民风民俗中的传统音乐恰恰是一种文化心理的反映，它犹如社会生活的一面镜子，它比较集中的表现了一个民族（或一个地区）文化传统、心理素质和人们的性格特征。

把与民族民间器乐曲有关的背景材料收集起来，按照集成框架和体例的要求，经过选择、取舍、删削、整理、归纳、撰写成各种体式的文稿，与曲谱主体有机地穿插汇集。读者通过各种背景“旁证”材料，不仅能系统地了解民族民间器乐曲概况，而且，从背景材料衬托下的乐曲所折射出特定的时代面貌，了解民族音乐作为一种文化意识在各个历史时期的作用。这种既有依据真实可靠的音响记录的乐谱，又有充实的文字背景材料，地方卷就能达到“方案”所要求的学术性、史料性、实用性相结合的专著。

〔作者附记：本文系作者在《中国民族民间器乐曲集成》第二次全国编辑工作座谈会闭幕会上的发言稿。全文共七部分。这里发表的是前四部分。由于篇幅所限，后三部分（即：关于编辑和出版规模、试编本的定稿问题、已签定议定书的十一卷及尚未签定议定书地方卷的工作问题）从略。〕

显著的成绩 可贵的经验

王 民 基

今天，我们欢聚羊城，举行《中国民族民间器乐曲集成》第二次全国编辑工作座谈会，得到了广东省委宣传部、省文化厅、省音协分会的大力支持和协助，为我们创造了良好的会议条件。为此，我代表中国民族音乐集成编辑办公室，向东道主的领导和同志们表示衷心感谢，向来自二十七个省、自治区、直辖市的代表（西藏、北京两区、市代表因故未到）及中央音乐学院、中央民族学院、星海音乐学院、中国音乐研究所、人民音乐出版社以及广东省电台、电视台、《羊城晚报》等单位的专家、学者、记者、编辑和来宾同志们表示热烈的欢迎。

《中国民族民间器乐曲集成》是文化部、中国音乐家协会于1979年联合发起编辑出版的五种民族音乐集成之一种，是全国哲学、社会科学规划领导小组批准的全国艺术学科“六五”跨“七五”两个五年计划的一项国家重点科研项目。多年来，各地程度不同地都开展了一些收集整理工作，有的地区已取得了可喜的成果，印刷出版了一些民间器乐曲的集子，但正式纳入《中国民族民间器乐曲集成》的编辑轨道，还是在1984年3月于河北省石家庄举行了《中国民族民间器乐曲

集成》第一次全国编辑工作座谈会之后开始的。现在，我们的《集成》编辑工作总的情况怎样？进展如何呢？下面，我向在座的领导和全体与会同志，作一个简略的回顾和汇报。

1984年3月在《中国民族民间器乐曲集成》主编李凌同志主持下，我们在石家庄举行了首次全国编辑工作座谈会，这实际上是正式着手在全国范围内，有计划、有步骤地开展集成工作的一次动员会。会议之前，中国民族音乐集成编辑办公室对编辑工作进展较快的地区进行了抽样摸底，并草拟出“编辑方案”的讨论稿，为召开此次会议作了较充分的筹备工作。文化部副部长、全国艺术学科规划领导小组组长周巍峙、中国音乐家协会主席吕骥均对会议的方针、开法以及“编辑方案”初稿等作了指示。会议期间，河北省委书记高占祥到会祝贺并讲话，吕骥同志作了题为《中国民族民间器乐曲集成编辑工作的几点意见》的长篇报告。李凌同志最后做了会议总结。他们全面地阐述了《集成》编辑的历史背景、意义、要求和规格，他们在讲话中强调要刻不容缓地对民族音乐遗产进行抢救，因为民族音乐的优秀遗产大多保存在身怀绝技的老艺人身上，现在已到了“人在艺在，人逝艺亡”的紧迫时刻，如我们不迅速行动起来，则将造成无可弥补的损失。

石家庄会议期间，各地代表对《集成》如何编辑及提高质量等方面提出了许多建设性的意见，使会议开得颇有成

效，取得了三个主要成果：第一，在充分交流各地情况和经验基础上，通过讨论和研究，大家明确了《集成》是一部具有学术性、史料性、实用性的文献专著，讨论通过了中国民族音乐集成编辑办公室草拟的《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案；第二，为了保证“编辑方案”的全面贯彻，进一步研究音、谱、图、文、像等主要项目的技术规范，会议商定举办一次全国性的编辑研究班；第三，根据起步较早的河北省已编出18个地、市分册，收集了近三千首民间器乐曲的情况，会议确定河北卷为“试编本”，全面地按“编辑方案”的要求规格，进行省卷的试编。在这次会议的推动下，经过半年时间的积极准备，同年10月下旬，在全国艺术学科规划领导小组于郑州举行的艺术学科国家重点科研项目第二次签订《议定书》会议上，便有河北、陕西，辽宁、浙江、山东、天津等六个省（市）卷与国家签订了《议定书》；85年11月下旬在成都举行的第三次签订《议定书》会议上，又审议通过了吉林、黑龙江、安徽、宁夏、上海五个省（自治区、直辖市）卷的议定书。近两年来，就已有11个地方卷全面的开展的编辑工作。尚未签订《议定书》的地方卷，也开始进行着程度不同的组织准备和资料积累，有的还局部地开展了一些普查、收集活动，如北京市对智化寺音乐的整理，山西对八大套的收集、广东对潮州大锣鼓的普查、江苏对苏州道教音乐的摸底，并取得了一定的成果。总之，全国绝大部分省（自治区、直辖市）卷都先后动起来了，进展情况，基本上是健康的，是令人满意的。这主要是由于各地文化部门领导及音协分会的重视和同志们共同努力的结果。根据目前各地的进展情况，我们可以展望通过这次广州会议，通过试

编本河北卷的带动，明后年将会有更多的省（自治区、直辖市）卷申请签订《议定书》，争取按全国艺术学科规划领导小组的计划，在1990年完成全部地方卷的编辑任务。

二

从第一次全国编辑工作座谈会确定河北卷为试编本，经过近两年的实践，证明选择河北卷先走一步，进行试编的做法是适当的。河北省民族民间器乐曲蕴藏丰富，音乐的风格特点鲜明，乐种富有典型意义，演奏技巧的民间专业性强，记谱的难度也较大。这样的试编本所取得的经验就能供各地学习、借鉴。

近两年来，我们这部《集成》的总主编李凌同志对河北卷的整个试编工作是十分关心的。从河北卷试编工作所取得的成果和经验来看，至关重要的一条就是领导的重视。河北省文化厅、音协分会以及承担这一项目的省群众艺术馆的领导自始至终给予这一试编本以强有力的支持和关怀，特别是省、地（市）、县各级领导在人力和财力方面给予的保证，才使之在不断克服困难的过程中得以顺利进行。我们知道，河北省在国民经济收入上，并不是一个富有的省，文化经费也不十分充足，但由于党、政领导对这一国家重点科研项目的历史价值和深远意义有足够的认识，加上同志们对负有盛誉的河北吹歌等燕赵之声怀着一种珍惜的荣誉感，用他们省委书记高占祥同志的话说就是“珍惜人民情”的态度。因此，他们想方设法去克服困难，全力支持试编本的编辑工作。今

天，他们把试编本带到广州来了，为我们的会议带来了录音、录像、文稿、曲谱，照片等方面试编资料和经验。其实，他们在试编的每一道工序上，也有着失败的教训，如音响的重录、曲谱的重记、录像的返工，普查的补遗以及繁难的吹奏技法的符号标记等。可见，他们今天所取得的这些成果，是多么地来之不易。河北卷编委会如此认真地按照编辑方案的质量要求进行试编，他们认识到这不仅是为了编好自己的省卷，同时也是为了编好全国各地地方卷提供可资参考的经验和教训。他们意识到“试编”就是为大家作出贡献！其次，河北卷试编过程中，还得到了中央音乐学院，中国音乐研究所及人民音乐出版社等单位的支持和帮助。试编工作所取得的成果，也包括着他们的一份劳动。我们相信，河北省的试编稿所取得的经验，一定会对各地有所启发，使集成工作得到顺利的开展。

（注）此文系王民基同志在器乐集成广州会议上的工作汇报第一、二部分。第三部分略。

我们编辑“试编本”的工作情况

《中国民族民间器乐曲集成》河北卷编辑部

《中国民族民间器乐曲集成》河北卷从1984年10月在郑州签订议定书后在河北省文化厅的重视和领导下，在中国民族音乐集成编辑办公室的指导下，河北卷“试编本”的工作全面展开。一年来，经过艰苦、紧张的工作，在音、谱、图、文、像等方面均取得了可喜的成绩，但也存在着一些不足和教训。

一、录音录像工作

郑州会议后，《河北卷》编辑部抓紧时间，筹划录音录像工作。于1984年12月，在各地、市卷收集到3893首乐曲、有录音资料2703首的基础上，经过筛选，组织一次由全省14个地、市，60多个鼓吹班、吹歌会、音乐会及264位民间艺人参加的较大规模的录音录像活动。共录制了高质量音响效果的曲目489首（含套曲），录像片15小时，基本上把河北省各县有代表性的乐种，曲目、及不同流派、风格的著名艺人的成就，既有音响，又有形像的保存下来，为继续和挽救民族

音乐遗产，作出了成绩，也为编辑出质量高、品种全、范围广的《器乐曲集成》河北卷打下了比较坚实的基础。

为了弥补室内录像难以表现民间器乐与人民生活联系的不足，我们于1985年3月，趁元宵节之际，带着录音录像工具，赶到河北省著名吹歌之乡永年、定县等地，现场录下了“对台”（即吹歌比赛）、婚礼等反映民情、民族的器乐活动，其热烈场面，欢腾的情绪，充分表现出人民酷爱民间器乐的生动情景。

二、记谱校谱工作

器乐曲的记谱工作，难度是较大的，特别是散板和“穗子”，难度更大。器乐曲的记谱，既要把音高和节奏准确的记录，又要把各种演（吹）奏的技巧符号、指法、弓法、吸气等详细的标记出来，否则就难以表达器乐曲的风格特色。由于各地、市音乐干部过去从未做过这项工作，受业务所限，送交省卷的多数乐谱，均未标出符号和指法，有的音高和节奏存在较多的误差，这给编辑部增加了不少工作量。但在编辑部负责校谱同志的努力下，经过深入研讨，终于把各种演奏技巧的音响效果与标记的符号，做到了音谱同步，解决了器乐曲记谱、校谱难的问题，使100多首器乐曲的记谱基本上符合要求。在实践中，还解决了记谱中遇到的各种新问题，如双管演奏的特殊技巧“水音”符号的创造，从而使演奏的音响效果，在谱面上体现出来。

三、照相制图工作

对在我省境内有关反映器乐的历史文物、壁画、浮雕、乐器等，均进行了照相。对流行于各地区，性能各异、形制不同的管子、唢呐、卮碗、龙头相、海锥、软弓京胡、方锣、四块瓦、以及埙、怀鼓、点锣等乐器，也进行了照相和制图，为器乐曲集成图文并茂提供了材料，做出了一定的成绩。

四、文字撰写工作

在我们编辑省卷撰写各类文字中，大致上可归纳成四个部分。一、概述；二、乐种释文和脚注；三、著名演奏家或艺人传记；四、专题音乐（如《义和团与军卢村音乐会》等）。一年来，我们走乡串村，一边搞调查，一边撰写文字稿，完成了概述的部分初稿和乐种释文七篇、演奏家或艺人传记十篇、专题音乐三篇，共计21篇10余万字。这些文章均是在普查中收集到的三十多万字资料的基础上加以提炼而成，使之从各个不同的角度客观地反映出河北器乐的实际，获得了较好的成果。在撰写器乐曲集成文字方面，我们深切的体会到，器乐曲集成文字的执笔者必须要在普查中掌握各方面的资料，如全省境内的文物、壁画、文献记载所反映出器乐活动的历史情况；要深入了解长期以来器乐与人民生活的密切联系；要调查全省、各地区的不同风格流派的代表性著

名艺人，及其代表性的曲目；要了解器乐与其他姊妹艺术的密切关系，使之互相补充、丰富器乐曲的情况；要深入调查、研究省内各种乐器、乐种的演奏技巧和艺术特色等等，才能写好。这方面我们深切的教训是，由于我们收集器乐曲的工作进行得较早，在普查中只注意收集乐曲，很少了解其背景材料，因此，在撰写文稿中，碰到了困难。结果编辑部重新组织八名曾经搞过普查的同志，有计划、有目的地下乡去搞调查；上面说的三十万字资料，其中有二十万字是由这八位同志经过再次调查后写成的。为撰写概述，副主编王杰同志用三个半月的时间，从河北省的南部大名县，到河北省最西北的张家口，调查了著名吹歌之乡永年、定县、绿水等六个县、五个地市，行程万里。在掌握大量资料后，较顺利地撰写出概述的初稿。

概述的写法，我们始终遵循着，在论点上要客观地反映，不以个人的观点加以褒贬论断的原则。我们在撰写《义和团与军卢村音乐会》的调查报告时，曾错误地把义和团运用民间器乐曲，说成是义和团创作的乐曲，这是主观论断的误解。对我省保定地区流传的十番乐，也曾仅以乐器小笙和南十番相同为理由，做出了保定十番乐是在南十番乐基础上发展起来的新乐种的结论，这种推测也是不准确的。所以在撰写有关集成的文章时，应防止类似主观臆测的错误。

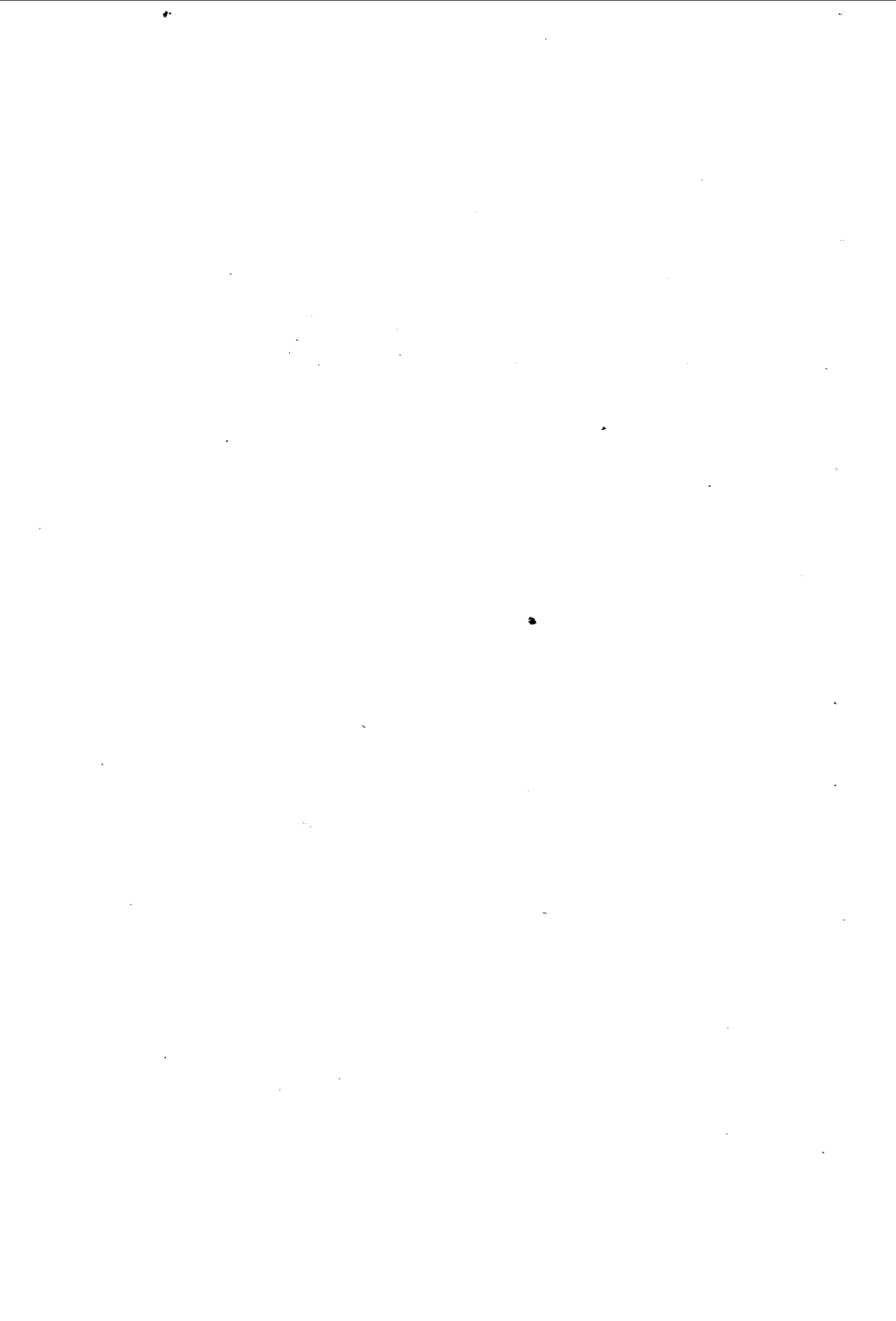
五、问题和不足

由于编辑器乐曲集成的工作，在音、谱、图、文、像等

方面，没有现成的范例可供参考，只是在摸索中干，工作中难免产生各种问题和不足。如我们的录像和照相工作，最初都是在室内进行的，难以反映民间音乐与人民生活的密切联系。现在看来一般器乐曲的室内录像，是没有必要的，它与录音是重叠的。为此，我们又进行了器乐活动的现场补录，造成了人力和财力的消耗。再如照相还存在着脱离器乐活动的现象，造成不必要的浪费。另外在概述的写法上，也走过弯路，我们曾不适当的把全省划分为四个风格区来写，结果写成后，既不象各地市的概述，也不象乐种释文。后来，又重新写了概述和乐种释文，在时间和人力上造成损失。

第六部分

记谱规格



歌曲简谱记谱规格

几点说明

1. 本材料主要是人民音乐出版社歌曲出版物中所采用的“简谱记谱规格”，结合这几年工作中所遇到的有关问题，进行了必要的补充和加工整理，便于今后为这类稿件规范和校对时有所依循；

2. 规格是为内容和保证出版物质量服务的，总的原则应尽可能做到准确、统一、简明、清楚，但由于各类歌集和每首歌曲的具体情况不同，因此，对某些规格不可能强求划一，必要时可根据具体情况灵活运用；

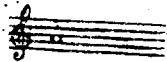
3. 为使行文简单明了，所列条目，必要时举例说明，一般不作理论上的阐述；


4. 次序基本按规范化工作的先后以及分类的方便排列；

5. 规格是实践的产物，它不是一成不变的，更不可能包罗一切和解决全部问题，它必须在今后的实践中不断进行修订和补充，以使它日臻完善。

一、调 号

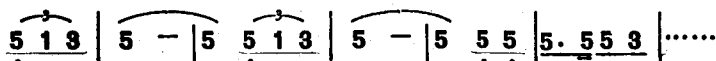
(1) 调号记在曲谱开始处的上方，一律采用 $1 = \flat B$ 、 $1 = C$ 、 $1 = D$ ……的记法。

(2) 从 $1 = A$ (实际音高为 ) 开始，“1”以下的音都用低音点记谱， $1 = \flat A$ 、 G 、 F ……等以此类推。

从 $1 = \flat B$ (实际音高为 ) 开始，“1”以上的音(包括“1”音在内)都用高音点记谱， $1 = B$ 、 C 、 D ……等以此类推。

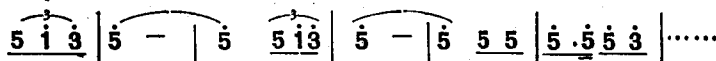
例 1

$1 = A$



例 2

$1 = \flat B$

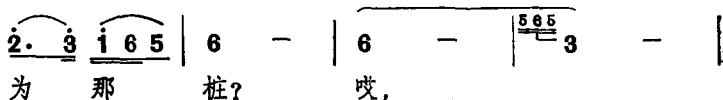


(3) 歌曲在中间转调时，转调开始处应标记新调号，如下例 $1 = C$ 转 $1 = F$ 调时，应记成：转 $1 = F$ (前 6 = 后 3) 或 (前 2 = 后 6)。注意“1”的位置尽可能对准转调后的第一个音，括号内所标的音高一般是采用前调的末音或新调的首音，并尽量避免出现升降号。

例 3

1 = C

转 1 = F (前 6 = 后 3)

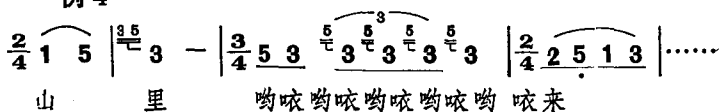


二、拍 号

(4) 拍号一律写在曲首的调号之后, 如 1 = C $\frac{2}{4}$ 。

(5) 歌曲中临时改变节拍时, 须在变换节拍处标出新拍号。

例 4



(6) 几种拍子在歌曲中有规律地出现时, 可将拍号并列写于曲首的调号之后, 如 1 = C $\frac{2}{4} \ \frac{4}{4}$; 改变拍子后的乐段如较长, 最好将它在变换节拍处再标记一次。

(7) 歌曲中节拍变换很多又无规律, 则不必在曲首调号之后标出所有拍号, 而可将变换的拍号分别标记在所改变的歌谱中。

(8) 歌曲中遇有节拍自由的段落, 用“サ”标记。小节

线用虚线标记。

(9)多声部歌曲在改变节拍时，每个声部都要标出新拍号。

三、速度、表情术语

(10)基本速度，如快速（或快板）、中速（或中板）、慢速（或慢板）等和表情术语如雄壮地、活泼地等，都写在曲首并位于调号、拍号之下。

(11)速度术语在前，表情术语在后。二者并用时，中间稍空，不加顿号；同类术语并用时，中间加顿号，如：中速、豪迈、有力地。

(12)临时速度术语一般用中文标记，如渐慢、渐快、原速等，不用外文rit、aeecl、a tempo等表示。

(13)为表示音乐的准确速度，可用“每分钟=××拍”或“♩=××、♩=××”等标记。

(14)歌曲中临时改变速度时，要注意速度前后的变化关系，如一首歌曲是按“中速→稍慢→原速→稍慢”的变化进行，谱面上如未将其中的“原速”标出，显然是不正确的。

四、声 部

(15)声部名称用女高、女中、女低、男高、男中、男

低、领、独、齐、合等标记，写在连谱号之前。

例 5

女高	<u>3̣.3̣</u> 3̣	<u>2̣.2̣</u> 2̣ 1̣	<u>7̣.6̣</u> <u>5̣ 3̣</u>	6̣ —	
女低	<u>1̣.1̣</u> 1̣	<u>7̣.7̣</u> 7̣ 6̣	<u>5̣.3̣</u> <u>2̣ 1̣</u>	3̣ —	
	毛 主 席 率 领 我 们 奋 勇 前 进，				
男高	<u>3̣.3̣</u> 3̣	<u>2̣.2̣</u> 2̣ 1̣	<u>7̣.6̣</u> <u>5̣ 3̣</u>	6̣ —	
男低	<u>1̣.1̣</u> 1̣	<u>7̣.7̣</u> 7̣ 6̣	<u>5̣.3̣</u> <u>2̣ 3̣</u>	1̣ —	

例 6

领	<u>2̣^{2̣}</u> 2̣ — — —	6̣ <u>5̣ 3̣</u> <u>5̣.6̣</u> <u>1̣ 2̣</u>	<u>6̣^{6̣}</u> 3̣ — — —	
	山， 红 日 高 照，			
男高	0 <u>0 5̣</u> <u>6̣ 1̣</u> 2̣	<u>2̣ 0 0</u> 0 0	0 0 0 0	
	啊			
男低	0 <u>0 5̣</u> <u>4̣ 3̣</u> 2̣	<u>2̣ 0 0</u> 0 0	0 0 0 0	

如果单是女声合唱、女声小合唱、男声合唱、男声小合唱，则可在曲名下方标明，一般连谱号之前不再标记。

(16) 歌曲如由中间分声部或变换声部时，最好另行起排，如版面不允许，则将变换的声部名称分别写在曲谱的上方。

例 7

女、男高

3 2. 3 | 1 - | 1[^] 1 1 1 | 6 - | 6. 1 |
 凯 歌。 我们是 光 荣 的

女、男低

4 - | 4. 6 |
 4 - | 4. 6 |

(17) 声部名称如写在歌词之前，需加括号。

例 8

2 6 | 2 6 | 2. #1 2 3 | 2 - |

1. (男) 千 家 万 户 (齐) 哎 咳 哎 咳 哟

2. (女) 热 腾 腾 儿 的 油 糕 (齐) 哎 咳 哎 咳 哟

3. (男) 围 定 亲 人 (齐) 哎 咳 哎 咳 哟

(18) 歌曲临时由单声部分为二声部时，用{ }标记，歌曲结束处}号可省略。

例 9

1 1 6 1 { 5 3 3 | 2. 3 | 3 5 2 1 } 5 3 | 1 - ||

5 3 1 | 7. 6 | 1 2 6 5 }

歌唱 伟 大 的 共 产 党。

例 10

5 2 3 5 { 6 6. | 6 - | 6 0 0 |

3 3. | 3 - | 3 0 0 |

奔 向 前 呐。

(19)多声部歌曲中的音符位置，须根据时值上下对齐，各声部的小节线要分开。

五、音 符

(20)每延长一拍（在一小节内以四分音符作一拍），用增时线“—”标记，写成“1—，1—，1——”，而不用“ $\widehat{11}$ ，1—·，1—·—”。

(21)休止符须逐个记出，一般不用符点和增时线，如“ $\frac{2}{4}$ 1 0 0 | 0 0 |, $\frac{3}{4}$ 0 0 0 |, $\frac{4}{4}$ 0 0 0 0 |,”而不用，“ $\frac{2}{4}$ 1 0· | 0 — |, $\frac{3}{4}$ 0 — — |, $\frac{4}{4}$ 0 — · — |”。

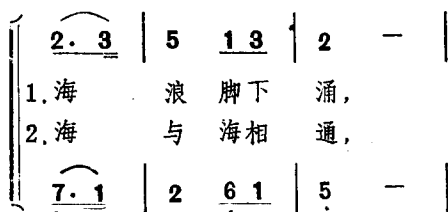
(22)音值组合要根据不同节拍特点而定，如 $\frac{6}{8}$ 拍中的“ $\widehat{1.1.}$ ”，不应记成“1——”； $\frac{2}{2}$ 拍中的“ $\widehat{5-5-}$ ”，不应记成“ $\widehat{5---5}$ ”等。

(23)音符上的连线均按第一段歌词标记，多声部的连线，要注意上下一致。

例11

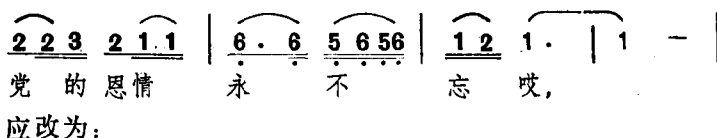
<u>1</u>	<u>1</u>	$\widehat{1\ 2}$		1	<u>6 5</u>		<u>3</u>	<u>3</u>	$\widehat{6}$		5	0	
1. 毛	主	席		教	导		我	记	得		牢		
2. 军		民		团	结		心	—			条		

例12

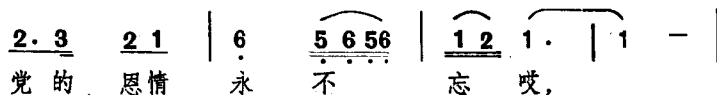


(24)歌词中一字唱数音时，如遇同音连用，应予改记（需保持节奏特点的一些译配歌曲和少数民族的民歌除外）。

例13

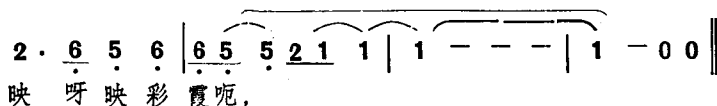


应改为：



(25)延音线和连线并用时，延音线置于连线之下。

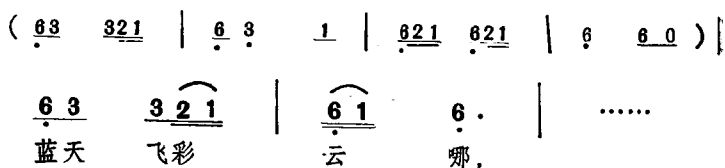
例14



六、前奏、过门(或间奏)、尾奏

(26)前奏、过门、尾奏的开始和结束一律加记括号。

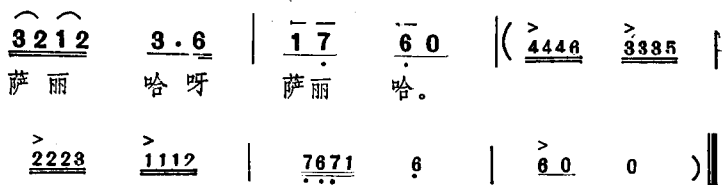
例15



例16

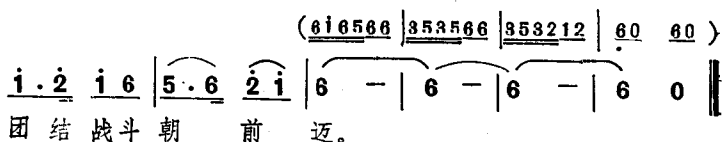


例17

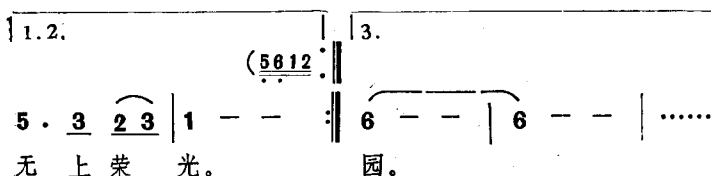


(27) 过门与唱腔同时进行，过门置于唱腔的上方。
 过门结尾处的小节线一般可省略，但反复时的反复号不可省略。

例18

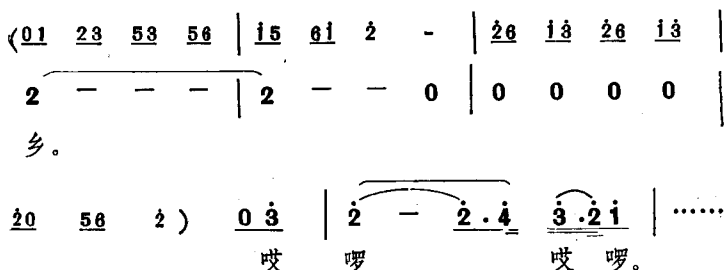


例19



(28)当唱腔停止而过门仍延续进行时,唱腔用休止符标记,过门仍置歌谱上方,到歌谱转行后即可将间奏移下。

例20



(29)前奏、过门、尾奏一般不加连线和换气记号。特殊需要例外。

七、反复记号

(30)反复号要注意前后呼应,有头有尾。

(31)曲调自始至终完全相同的分节歌(多段词),不必加反复号,如《三大纪律八项注意》。

(32)从头反复的歌曲,曲首不加||:记号;反复后的结

尾不同，用方括号（房子） $\overline{\quad}$ 标记，三段词以上的可记成 $\overline{1-3}$ 。

(33) 同段歌词反复，结尾不同的，用罗马字标记。

例21

6 - | 5 . 6 | 5 3 | $\overline{I.}$ $\overline{2.2}$ $\overline{35}$ | 1 0 :||
正 义 的 斗 争 一 定 胜 利。

$\overline{II.}$
2 . $\overline{2}$ | 3 5 | 1 - | 1 0 :||
一 定 胜 利。

(34) 反复后的歌曲段落较长，方括号（房子）可只划两小节，不封口。

例22

1. $\dot{6}$ - - ($\underline{6.5}$:|| 2. $\dot{6}$ - - $\underline{1.2}$ | $\dot{3}$ - - $\underline{2\ 1\ 2}$ |
跨。 跨。 啊 哈 啊 哈哈

$\dot{3}$ - - $\underline{2\ 3}$ | $\overline{\underline{\underline{\dot{5}\ \dot{3}\ \dot{5}\ \dot{3}\ \dot{5}}}}$ $\dot{6}\ \dot{3}$ $\underline{2.}$ $\underline{\underline{\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{5}}}}$ | $\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}$ $\dot{6}\ \dot{1}\ \dot{2}$ |
啊 啊 哈哈 啊 啊 哈哈 啊 哈哈

$\dot{3}$ - - - | $\dot{3}$ 0 0 0 :||
啊

(35) 多声部歌曲，方括号（房子） $\overline{\quad}$ 只记在第一行，

下面声部不记。

(36)歌曲如由三部分组成,而第三部分是第一部分的完全重复,即可在第二部分结束处标记D.C.(从头反复),并在第一部分结束处用终止线表示曲终。

如果第三部分重复时，不是从头开始，则在第二部分结束处标记D.S.(从记号 D.S. 处反复)如 $\text{||} \overset{\text{D.S.}}{\text{||}} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$

(37) 歌曲反复至中间结束时，如结束不同，应予标明。

例 23

I. $\underline{2.3} \quad \underline{1\ 2} \quad \underline{5\ 3\ 2\ 5} \quad \overset{17}{\text{上}} 1 \text{ ---}$ | II. 结束句 $\underline{6\ 2\ 1} \quad \underline{7.\ 6562} \quad 5 \text{ ---}$
争 上 游。 争 上 游。

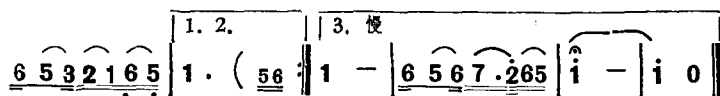
(38)多段词反复时，将开始反复处的歌词补成整句，并将补写的歌词加上括号。

例24

$\underline{3\ 2\ 2} : 1\ \underline{5} \mid 1\ \underline{2\cdot 2} \mid \cdots \overset{1.\ 2.}{1 -} \mid \overset{1.\ 2.}{1\ 3\ 2\ 2} :$
 1. 灿烂的阳 光照耀在……方。 2. 广阔的
 2. (广阔的)天 地是 我们……方。 3. 革命
 3. (革命)征 途 胜利的

(39)多段歌词反复至结尾时，同段词的前后应按行对齐；如已转行则不受此限。

例25



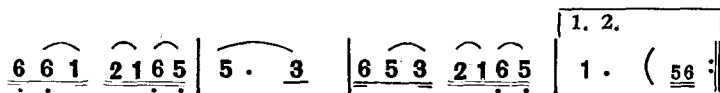
永远不能分。

美名万古存。

永远向前

进，永远向前进。

例26



永远不能分，

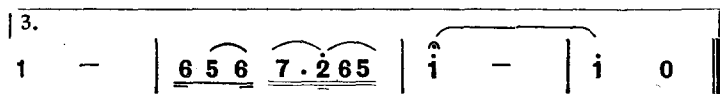
永远不能分。

劲比泰山高，

美名万古存。

永远向前进

永远向前



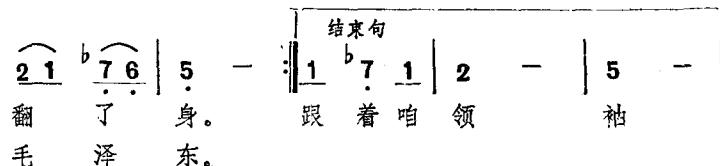
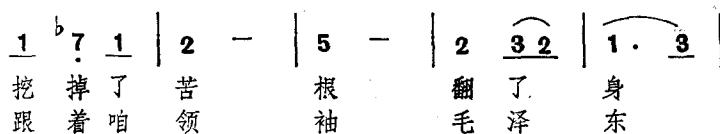
进，

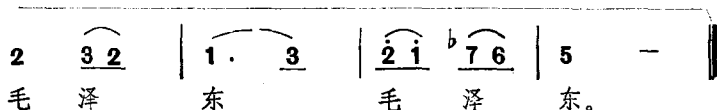
永远向前

进。

(40)多段歌词反复后，末段歌词有所延伸，须加“房子”，并标明“结束语”。

例27





(41)前奏、过门、尾奏如出现无定次反复时，在歌谱上方加用“ $\text{—}^\circ\text{—}^\circ\text{—}$ ”记号表示。小节线左右都各自反复时，中间用“ :: ”标记。

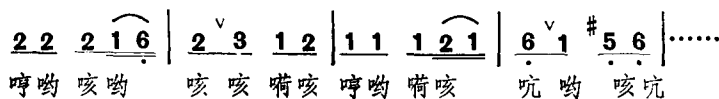
八、常用记号

(42)升降号“#、b”，记在音符左上方，限本小节有效，过小节不记还原号(♮)，升降号遇同音名高、低八度时，需要重新标记，如“ $\# 5 \# \dot{5} b 3 b \dot{3}$ ”。

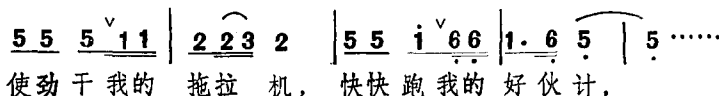
(43)不够半音的稍升、稍降用小箭头标记。↑表示升高，如 $\dot{4}$ ；↓表示降低，如 $\dot{7}$ 。

(44)呼吸号“v”，只加在唱词断句不清楚或换气不易掌握的地方。

例28



例29



(45) 顿音号 “v”，记于音符上方。

(46) 延音号 “^”，记于音符上方，如音延长跨小节时，延音号一般记在前面音符上，如 “ $\hat{i} - | i$ ”；如和间奏同时延长，或系多声部的延长音时，延音号的位置一般应上下一致；延音号与强音记号 “>”、波音记号 “w” 叠置时，一般延音号在下，如 “ \hat{i}, \hat{i} ”。

(47) 滑音，用小弯箭头标记，：’表示上滑；\表示下滑。

起音确定、迄音不确定的滑音可记： $5 \swarrow$ （上滑） $5 \searrow$ （下滑）；起音不确定、迄音确定的滑音可记： $\swarrow 5$ （上滑） $\searrow 5$ （下滑）；起音迄音确定的可记 $\overset{\curvearrowright}{3 i}$ （从 “3” 滑到 “i”）。

(48) 装饰音，一个音用小八分音符，两个或两个以上的音用小十六分音符标于主音符的左（右）上角，如 “ $\overset{8}{i} 5$ ， $\overset{8}{5} \overset{8}{6}$ ， $5 \overset{8}{6}$ ”。

(49) 力度记号，用外文字母 *ff*、*f*、*mf*、*mp*、*p*、*pp*、*sf* 等记于歌谱上方；“——” 渐强渐弱记号一般用于较短乐句，较长的可用文字 “渐强、渐弱” 标明；多声部歌曲中，力度记号需在每声部上方标出；力度记号与 “房子” 并用时，一般放在 “房子” 内，如 $\boxed{1. mf}$ 。

九、歌 词

(50) 歌词一律采用已发表的简化字。

(51)象声词尽可能用汉字而不用外文和汉语拼音。

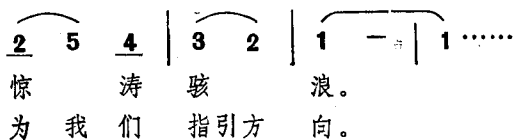
(52)歌词分句必须加记标点符号。顿号、逗号、分号、冒号、引号、句号、惊叹号、问号等要分别写清。

(53)歌词中几个短语重复连用时，中间可不加标点，如“延安精神放光芒。”不必作“延安精神放光芒，放光芒。”结尾处连用两句相同的歌词时，第一句用逗号，第二句用句号。

(54)分节歌的多段歌词，应在开始处用数字1、2、3、4……标明词段的顺序。五段歌词以上的，须在每行开始处记出段数，以便演唱时转行清楚。

(55)两段以上的歌词，凡遇一音唱数字时，须在字下加划节奏线。例30、31、32是几种不同情况的标记法。

例30

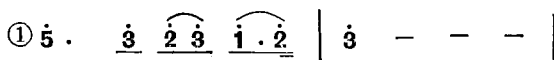


(注：“指引”处不作“指·引”，即不加附点，以免与符点混同)

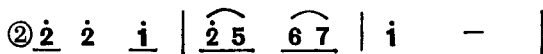
例31



例32



祖 国 天 地 新，
为 人 民 立 新 功，



变 成 了 鱼 米 乡，
团 结 一 心 奔 向 前，

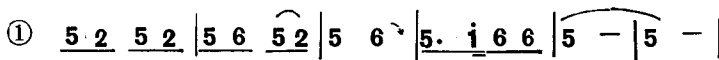


劈 山 治 水 绘 新 图，
学 习 全 国 人 民 好 榜 样。

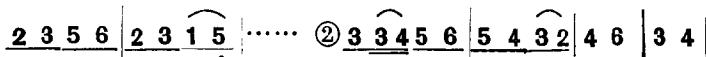
(注：划节奏线时要注意时值组合，以上①、②、③三例中的节奏线不能划作“为人民、团结一心、全国人民”)

(56) 两段以上的歌词相同时，可并写为一段，并在其前后连接处加记花括号。

例33



1-3. 铁 路 修 到 苗 家 寨 苗 家 寨 呀 苗 家 寨，



青山挂起银飘带， 不做温室一枝花。 呀也 也也
祖国建设步步高， 哪里艰苦哪安家。
清心江畔添异彩， 革命路上大步跨。

(57) 歌词中的虚字、衬词、语气词一律不加括号。

(58) 一字延续唱多音时，一般在音符上方用连线标记，

而不在唱词后面加虚点。

例34

升 起，
 大 阳 从 东 方

6 1 322335 | 1 - 3 2 6 1 3 2 2 3235 1 6 6661 5 - |

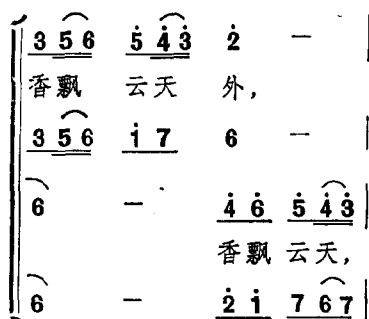
(59)多声部歌曲的节奏相同时，歌词居中，节奏不同时，歌词可视具体情况而定。

例35

女高 5 2 5 | 2 1 | 1 2 | 4 5 | 6 2 | 5
 女低 2 6 5 | 6 6 | 6 6 | 2 | 6 - | 5
 红 旗 慢 卷 西 风。
 男高 5 2 5 | 2 1 | 1 2 | 4 5 | 6 2 | 5
 男低 2 6 5 | 6 6 | 6 6 | 6 2 | 4 6 | 5

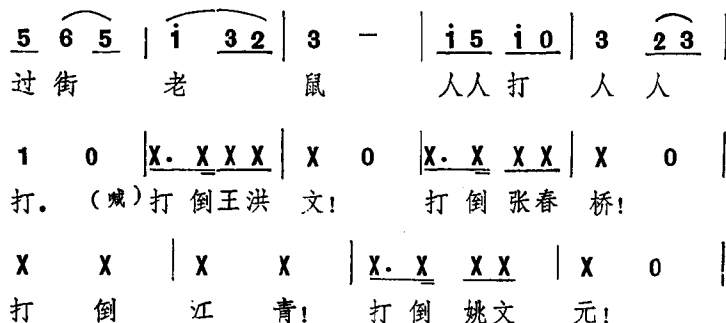
例36

女高 1 2 3 6 5 4 3 - | 2 1 2 3 5 3 2 1 6 5 |
 朵朵 放光 彩， 昂首 怒放 花万 朵，
 女低 5 5 1 7 6 - | 7 6 7 1 7 6 5 4 3 |
 男高 3 - 1 2 3 6 5 4 | 3 - 1 . 7 |
 开 朵朵 放光 彩， 啊
 男低 1 3 5 6 7 1 7 6 | 5 - 6 - |



(60)歌词中出现道白时用“(白)”，呼喊时用“(喊)”，有节奏的道白或呼喊，用X记号表示，一拍喊两字或两字以上时则加划节奏线。

例37



十、其 它

(61)歌曲副标题一般加破折号，位于标题之下，如：

——电影《创业》插曲

——歌剧《阿依古丽》选曲

(62)歌曲表演形式位于标题和副标题之下，不加其它符号，如：

延河畔上的女石匠

红星照我去战斗

女声表演唱

——电影《闪闪的红星》插曲

男声独唱

(63)作者名称的次序为：词作者、曲作者，一律记在歌谱的右上方；改编者、译配者、词曲修改者的署名可分别写在词、曲作者名下；词、曲作者多人时，作者名之间加顿号；外国作者名前加注国籍，如：

宝贵、大为	词	张友	原词	[美]	哈伊	利	词
铁源	曲	集体	改词	[美]	艾·	尔罗	宾逊
		白登	朗吉		耶	映	易译配

民歌记谱整理者的署名，不记在词曲作者位置处。

(64)目录中一般只写主要作者名；改词、改曲及译配者可不写。

(65)作者的身份、职务及单位一般不注明。

十一、关于民歌记谱的几点补充

1. 我国民歌的地方色彩浓郁，演唱风格多样，为了能把这些民间歌曲的特点充分表达出来，除上述规格外，还可采用一些其它的符号表示，必要时应加些说明。

2. 民歌记谱的调式和音高：

(1)五声音阶的音阶结构，如果第三、四音级之间的音

程是小三度,其它各音级均是大二度的,用 $1\ 2\ 3\ 5\ 6$ 记写,而不用 $4\ 5\ 6\ \dot{2}$ 或 $5\ 6\ 7\ \dot{2}\ \dot{3}$ 记写。特殊结构的五声音阶(如 $5\ 、\ \flat 6\ 、\ 1\ 、\ 2\ 、\ 3$)、离调部分或已成习惯的唱法的例外。

如:《东方红》

应记成: $5\ \underline{5\ 6}\ |\ 2\ -\ |\ 1\ \underline{1\ 6}\ |\ 2\ -\ |$

不记成: $\dot{1}\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ |\ 5\ -\ |\ 4\ \underline{4\ 2}\ |\ 5\ -\ |$

(2)七声音阶的音阶结构,如果第三、四音级之间、第七级和主音之间的音程是小二度,其它各音级之间的音程均是大二度的,用 $1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}$ 记写,而不用 $4\ 5\ 6\ \flat 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}$ 或 $5\ 6\ 7\ 1\ 2\ 3\ \sharp 4\ 5$ 记写,特殊结构的七声音阶或离调部分例外。

如:《我们的新毡房》

应记成: $\underline{5\ 55}\ |\ \frac{3}{4}\ \dot{1}\ -\ -\ |\ \frac{2}{4}\ \underline{7\ 6\ 5}\ \underline{\dot{2}\cdot\ 7}\ |\ \dot{1}\ -\ -\ |$

$\underline{7\ 6\ 5}\ \underline{7\ 0\ 6}\ |\ \frac{3}{4}\ 5\ -\ -\ |\ \dot{1}\ -\ -\ |\ \underline{7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{7\ 0\ 6}\ |$

$\frac{2}{4}\ \underline{5\ 6}\ 3\cdot\ |\ \frac{3}{4}\ \underline{3\ 2}\ \underline{3\ 5}\ \widehat{4\ 3}\ |\ \frac{2}{4}\ 2\cdot\ \underline{7}\ |\ 1\ -\ |\dots\dots$

不记成: $\underline{222}\ |\ \frac{3}{4}\ 5\ -\ -\ |\ \frac{2}{4}\ \sharp 4\ \widehat{326}\cdot\ \underline{4}\ |\ 5\ -\ -\ |$

$\sharp 4\ \underline{3\ 2}\ \underline{4\ 0\ 3}\ |\ \frac{3}{4}\ 2\ -\ -\ |\ 5\ -\ -\ |\ \sharp 4\ 5\ 6\ 5\ \underline{4\ 0\ 3}\ |$

$\frac{2}{4}\ \underline{2\ 3}\ 7\cdot\ |\ \frac{3}{4}\ \underline{7\ 6\ 7\ 2\ 1}\ \underline{7}\ |\ \frac{2}{4}\ 6\cdot\ \sharp 4\ |\ 5\ -\ |\dots\dots$

3. 象声词一律用汉字,常用象声字的标准写法及读法附表如下:

啊	a	哈	ha	罗(借用)	lo
唉	ai	嗨、噤 ^②	hai	咙	long
噢	ao	嚎	hao		
		呵、喝、赫	he	嘛	ma
吧	ba	嘿	hei	咪	mi
呗	bei	哼	heng	咩	mie
		嘴(借用)	ho	么	mo
哒	da	轰	hong	哞	mou
咣	dang	呼	hu		
得	de	哗	hua	嗯(借用)	n
噎	deng			哪	na
得儿 ^①	der	卡	ka	呢	ni
嘀	di	康	kang	哦、喔(借用)	o
叮	ding	匡	kuang	啾	ou
冬	dong				
嘟	du	啦	la	啪	pa
		来	lai	乓	pang
呃	e	郎	lang	坪	peng
欸、哎(借用)	ei	嘞	le	乒	ping
		咧(借用)	le		
格	ge	哩	li	噤、七	qi
咕	gu	了	liao	青	ping
呱	gua	令	ling		
		溜	liu	撒	Sa

赛	Sai	哇	wa	呀	ya
色	Se	喂	wei	哟(借用)	yao
嗦(借用)	So	嘻	xi	耶	yè
		吓	xia	咿、咦	yi
通	tong			唷	yo
突	tu				

1. e读作“廿”
2. 有些音没有现成的字可以表示，在表中就借用读音相近的字加一口旁（在上表中注明“借用”），如哎(èi)、罗(lo)。
3. 如没有合适的汉字时可用汉语拼音来表示，如“m”。

① “ㄣ”放在连起来读的两个字下面，如：得儿、洛斯。

② 不用“咳”以免误读成“ke”音。

中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格

由中华人民共和国文化部、中国音乐家协会主持编辑出版的五大民族音乐集成，已正式列入艺术学科的国家重点科研项目。《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》，是中国民族音乐五大集成中的两部。鉴于我国剧种、曲种繁多，旋律形态复杂，节奏变化丰富；各地对简谱符号的使用、表述的方法等方面又存在着较大差异。为了保证这两项国家重点科研项目的编辑质量，使整部《集成》的简谱谱面统一、完整，尽可能达到准确性和科学性的记谱要求，我们特对这两部《集成》的简谱记谱，制定如下规格（其中戏曲部分基本上是按人民音乐出版社制定的现行记谱规格），供各地参照施行。

一、唱腔音乐的记谱

（一）标题

凡属完整唱段，均应标题。

无论是板腔体或曲牌联缀体的剧、曲种，唱段标题一般采用首句或摘取其最能体现该唱段主题思想的某句（或句子的局部）唱词命名。

唱段的标题，写在曲谱正中的上方。

标题的下方，用《 》号注明唱段选自的剧、曲目及角色名称。如须表明角色的行当，应用〔 〕号将行当括出。

标题的右下侧，以横写竖排标明×××演唱、×××记谱。

例 1：（四川扬琴）*

墙旁侍立卓身后

1=G $\frac{4}{4}$

选自《连环记·凤仪亭》吕布唱段

高维臣 演唱
孟 由 记谱

例 2：（昆曲）

没乱里春情难遣

1=D（小工调） $\frac{4}{4}$

选自《牡丹亭·惊梦》
杜丽娘〔旦〕唱段

韩世昌 演唱
××× 记谱

对新编历史题材和现代题材的剧、曲目的唱段，如经过作曲人员创造性地加工和音乐处理，可在×××演唱下面，加署×××唱腔设计、编曲或整理。

-
- [注] 这里标明曲种（或剧种）的名称，仅起提示作用，以便于使用本规格时参考；在《集成》的记谱中则一律不作标记。下同，不另注。

例 3：（黄梅戏）

载舟之水也翻舟

1 = \flat B

选自《谢瑶环》谢瑶环〔旦〕唱段

潘玉利 演唱
田 汉 编词
时白林 编曲

作为谱例引用的非完整唱段，一律不加标题。但应在曲谱右上方用《 》号注明剧、曲目和角色名称，并在其下方用（ ）号写明演唱者或编曲者姓名。

例 4：（京剧）

选自《霸王别姬》虞姬唱段

【南梆子】

（梅兰芳演唱）

$\frac{4}{4}$ $\dot{1}$ $\frac{2}{\dot{1}}$ $\dot{1}$ (65) | 3 $\dot{1}$ 6 5 6 | 3 $\dot{1}$ 6. 65643 | 5. 6 $\dot{1}$ 353565 $\dot{1}$ | 5 (下略)

轻 移 步

（二）调高标记

本规格采用宫音高度（如 1 = C）的标记方法。完整唱段的调高标记，写在标记的左下侧。

例 5：（京剧）

哀求娘子舍亲生

1 = \flat B $\frac{2}{4}$

选自《搜孤救孤》程婴〔生〕唱段

余叔岩 演唱
××× 记谱

对某些仍袭用传统调名的剧、曲种唱段，其传统调名

(如小工调、正宫调等)应用()号括出, 写在调高标记的后面。

例 6: (昆曲)

专 心 投 水 浒

1=C(尺字调)

选自《宝剑记·夜奔》
林冲〔武生〕唱段

××× 演唱

××× 记谱

【新水令】

寸 $\underline{3.5}$ $\underline{1\ 2}$ 3 3 - | $\underline{\dot{1}. \dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\ 7\ 6}$ 6 $\underline{3\ 5}$ |
 按 龙 泉, 血 泪 洒
 $\underline{6\ 0\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ 3 - | (下略)
 征 袍

唱段中如出现转调时, 应在转调的准确部位标出新的宫音高度。如原为1=C转1=A标记时, 新的宫音高度1=A的“1”音, 必须对准新调的第一个音; 并在1=A后面用()号将前后两调的等音关系括出。

例 7: (京剧)

选自《杜鹃山》雷刚唱段

(马永安演唱)

1=A(前 $\dot{2}$ =后5)

$\overset{mf}{\frac{2}{4}} \underline{7\ 0}$ $\underline{6\ \dot{2}}$ | $\overset{\text{原速}}{\frac{2}{4}} \underline{7\ 0}$ ($\underline{6\ 5\ 6\ 7}$) | $\underline{5\ \frac{6}{\text{e}}\ 5}$ $\underline{1. (2\ 3\ 5)}$ |
 如 闪 电 明 我



(三) 拍号

完整唱段的拍号，写在标题左下侧调高标记的后面（见例8）；只用作谱例的非完整唱段的拍号，则写在唱腔旋律的开始处（见例9）。简谱拍号的正确标记是 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ ，而不宜写成 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 。

例8：（四川扬琴）

休忘却琴挑思与爱

1 = C $\frac{4}{4}$

选自《陈妙常·船会》陈妙常唱段

李德才 演唱
肖常伟 记谱

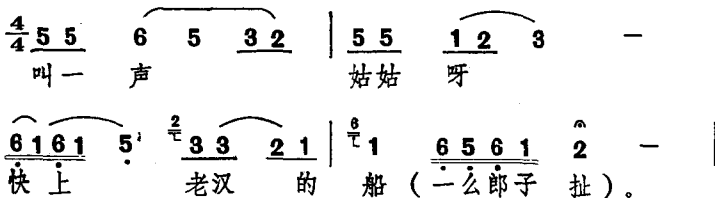
例9：（湖北小曲）

选自《秋江》艄公唱段

（胡明发演唱）

【南曲】

波谱地



对节拍自由的板式和各种散唱形式，一律用“サ”这一符号标记。节拍自由的唱腔，统一在重音之前加划虚线小节。

例10: (滇剧)

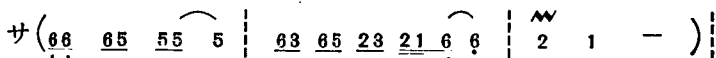
宝哥哥盟罢誓奴心不忍

1=D

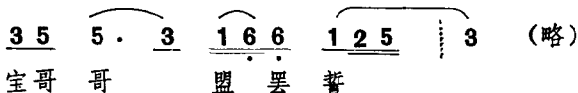
选自《红楼梦·葬花》
林黛玉〔旦〕唱段

张禹卿 演唱

××× 记谱



【导板】

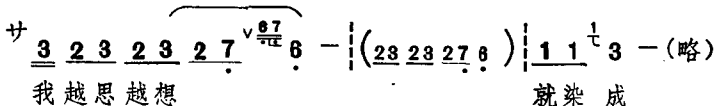


例11: (粤曲)

1=D

选自《周瑜写表》周瑜(子喉)唱段
(白燕仔演唱)

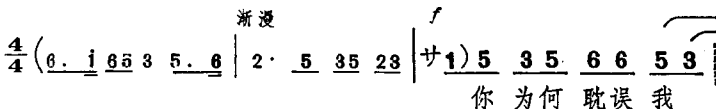
【散板】 突慢

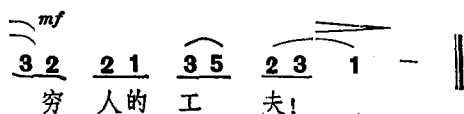


例12: (黄梅戏)

选自《天仙配·路遇》董永唱段
(王少舫演唱)

1 = ^bB





对于与唱腔旋律具有某种相对独立形态的伴奏，如花奏衬腔、裹腔及“紧拉散唱”、“紧弹宽唱”等手法，在一般情况下可在释文和注释文字中加以说明，但对于极富戏剧性音乐效果的唱、伴结合，应将唱腔和伴奏旋律分谱记出。伴奏旋律谱放在唱词的下方。并正确使用唱腔与器乐伴奏的组合符号。如：

例13：（四川扬琴）

选自《孙夫人祭江》孙尚香唱段
(李德才演唱)

1 = ^bB

【一字】

唱腔	$\frac{4}{4}$) 0 ($\frac{2}{4}$ <u>1 . 6</u> $\frac{1}{4}$ <u>5 6 5</u> 3 0
			好 一似
扬琴伴奏	$\frac{4}{4}$	0 <u>5 1 6 1</u> <u>5 6 1 3</u> 2	0 <u>2 1 1</u> <u>6 1 6 5</u> <u>3 3</u>

琵琶	<u>6 3 2</u> <u>1 . 7</u> <u>6 $\frac{7}{4}$ 5 3</u> <u>5 6 1</u> $\frac{3}{4}$ 3	- 0 0
	断弦(哪)	
5	0 0 <u>0 6 5</u>	<u>3 3</u> <u>5 5 6</u> <u>1 1 2</u> <u>6 5</u>

(四) 速度、力度

速度，一律用中文标记。如中速、慢速、稍快等。力度则用国际通用的 *f*、*p*、*mf* 等意大利文标记。均写在唱腔旋律的上方。如同时需将速度与力度表明时，速度标记在上，力度符号标记在下。

例14: (西文场)。

西 官 辞

1 = F $\frac{4}{4}$

选自《贵妃醉酒》杨玉环唱段

刘玉英 演唱

张悦 记谱

慢速

mf

(3̣3̣2̣ 1̣1̣2̣ 6̣1̣6̣5̣ 3̣2̣3̣5̣ | 2̣.3̣1̣ 2̣.2̣ 2̣3̣ 5̣6̣ | 2̣1̣2̣3̣ 5̣6̣ 2̣3̣5̣ 2̣3̣1̣ |

6 — 6̣5̣6̣1̣ 2̣5̣3̣2̣ | 1̣ 2̣3̣2̣1̣ 6̣1̣6̣5̣ 3̣2̣3̣5̣ | 6 2̣3̣2̣1̣ 6̣1̣6̣5̣ 3̣2̣3̣5̣ |

【摊簧】

恍惚地

mf

6 1̣2̣3̣5̣ 2̣3̣1̣2̣ 66) | 1̣ 1̣ 6̣5̣ 5̣5̣ 3̣5̣3̣2̣ |

西官

夜

如需表明唱腔的准确速度时，则用一个单位拍的正谱音符（如四分音符为一拍或八分音符为一拍）每分钟等于多少拍的标记表明，写在中文速度标记的后面。如：

稍慢 ♩ = 84。 ♪ = 128。

唱腔进行中的速度变换，均应在变换处的曲谱上方标明。如：

例15：（昆曲）

选自《十五贯·出逃》苏戍娟〔旦〕唱段
(×××演唱)

【泣颤回】

慢起渐快 慢

突快

サ 5̣ 3̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ — | $\frac{2}{4}$ 0 | 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ |
我 父 贪 钱 财， 把 我 身 躯

0 3̣ 2̣ | 1̣ 0̣ 5̣ 6̣ | 3̣ 5̣ 6̣ | 6̣ 0̣ | 2̣ 1̣ |
变 卖， 不 愿 为 奴， 因 此

稍快

（五）表情术语

表情术语，均用中文标记。写在曲谱的上方。完整唱段曲首的表情术语写在曲谱开始处（不写在调号、拍号的下方）见例9。

如多个表情术语连用，术语间应加顿号隔开。如：亲切、幸福地，朝气蓬勃、豪迈、有力地等。

表情术语与速度标记同时使用，有两种排列形式：如作横排，表情术语在前，速度标记在后。如：

例16: (京剧)

选自《智取威虎山》李勇奇唱段
(×××演唱)

【二黄原板】

深情地 再稍慢

$\frac{2}{4}$ ($\underline{\dot{1} \cdot \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{6}}} \quad \underline{5 \dot{6} \dot{1}} \quad) \mid \underline{\dot{3} \dot{3} \underline{\dot{2} 5}} \quad \overset{\cdot}{\underline{\dot{3} 5}} \underline{\dot{3} \cdot \underline{\dot{2}}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \underline{\dot{2}}} \quad \underline{\dot{3} \dot{1}} \mid$

抚着 这 条 条 伤痕、

愤怒地

$\underline{7 \ 7 \ \dot{2}} \quad \underline{\dot{3} \overset{\cdot}{\underline{\dot{3} \dot{2}}}} \mid \underline{7 \ 5} \quad \overset{\cdot}{\underline{7 \cdot \underline{\dot{3} \dot{2}}}} \mid \quad (下略)$

处处 疮 疤我 强压 怒 火、

如作竖排，表情术语在上，速度标记在下。如：

例17: (西河大鼓)

选自《绣鞋帮》唱段
(马增芬演唱)

深情地
慢 速

$\frac{4}{4} \underline{\dot{2} \dot{2}} \quad \overset{\cdot}{\underline{\dot{2}}} \underline{7 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \quad \underline{\dot{2} \ 7} \mid \overset{\sim}{\underline{6 \ 6}} \quad \overset{\sim}{\underline{5 \ 5}} \quad \overset{5}{\underline{\dot{3} \cdot \underline{5}}} \quad \overset{\sim}{\underline{2 \ 2}} \mid$

十八 岁 的 大 姑 娘

$\overset{3}{\underline{1}} \quad - \quad \underline{7} \quad \underline{6} \mid \underline{5} \quad \underline{3 \ \dot{1}} \mid \overset{6 \ 5}{\underline{6}} \quad \underline{5 \overset{8}{\underline{5}}} \mid$

绣 鞋

(六) 板式及曲牌名

凡属板式、曲牌名称，采用【 】括号写明，放在该板式、曲牌开始处曲谱的上方。

例18: (弹词)

选自《蝶恋花·答李淑一》唱段
(赵开生编曲)

【散板】

sf p $\widehat{5} - \widehat{4} - \underline{323}$ 0 $\widehat{5} \widehat{7} - \widehat{10}$ | *mf* $\widehat{5} \cdot \underline{4} \underline{3} \underline{1} - (\underline{1765})$ |

我 失 骄 杨

$\frac{2}{4} \widehat{5} \underline{31}$ |

君 失

例19: (昆曲)

1=D (小工调) 见几个粉擦的白面皮 ××× 演唱
选自《西游记·胖姑学舌》 ××× 记谱
胖姑〔贴〕、王留〔丑〕唱段

【雁儿落】

サ $\widehat{6} \underline{5} \underline{35} \widehat{6} -$ | $\frac{4}{4} \underline{5 \cdot 6} \underline{\dot{1} 7} \underline{6} \underline{6} \underline{5}^v$ |

见 几 个 粉 擦 的

$\underline{3 \cdot 5} \underline{6 \cdot \dot{1} 65} \underline{3 \cdot 2} \underline{1 2 3}$ | $\underline{5 5} \underline{5 6 5 4} \underline{3} -$ |

白 面 皮，

サ $\widehat{6 \cdot \dot{1} 65} \underline{3} \underline{2 3 1}$ | $\underline{2 2} \underline{0 1 3} \underline{2} \underline{3 \cdot 5 32}^v$ |

横 拴 着 油 瓢

$\underline{1 1} \underline{1 2 1 7} \underline{6} \underline{0 2}$ | $\underline{3 5 1} \underline{2} \underline{3 \cdot 5} \underline{6 \cdot \dot{1} 65}$ |

髻 他 笑 一

3. ^v 2 1 6̣ 5 | 1 6̣.156 1 1 6̣ 5 |
声 便 打 一 棒 锤，

1 6̣.165 3 2 3 1 | 2 ³ 2 0 3 1 2 3.532 |
跳 一 跳 高 似 田

【川拔棹】

1 1 1 2 1 7̣ 6̣ 0 | 0 5̣. 6̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5 6 |
地 (白) 爷爷，(唱) 好 教 俺便

5̣. 5̣ 4 3 5 — | 5 — (中间省略)
笑

【七兄弟】

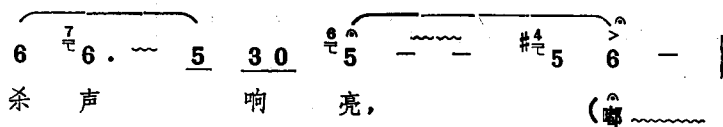
²/₄ 0 1̣ 6 5 | 6̣5 3 5 | 6̣.56̣ ^v | 6̣5 3 5 | 6̣1̣5 6̣ | 0 3 2 3 | 5 5 |
我转到这 壁， 那 壁 无奈何 自身

(七) 前奏、间奏、过门

凡属于唱腔衔接的缩谱写法，唱段的前奏、间奏、过门（包括锣鼓），均采用（ ）括号括起。简谱所用字号应比唱腔小一号（锣鼓经字号比唱词小一号），以示区别。

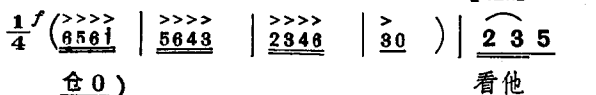
例20：（京剧）

サ (⁶/₄ 1₂₂ 6̣6̣ 21 11) | 3̣ 6̣ 5̣ 5̣ (2̣ 3̣6̣ 5̣) 2̣ 3̣ 2̣ ⁶/₄ 1̣ 2̣ ^{3 2}/₄ |
去 到 (哪~仓) 校 场



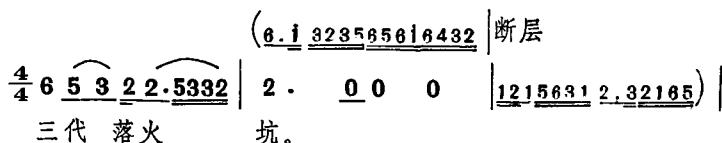
中快 $\text{♩} = 116$

【回龙】



如唱腔与间奏、过门在同一行谱中仍存在重叠，间奏、过门的曲谱则不宜过早下移至唱腔曲谱的同行位置，以免产生如下例的第3小节伴奏曲谱的“断层”现象。

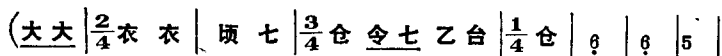
例23：（京剧）

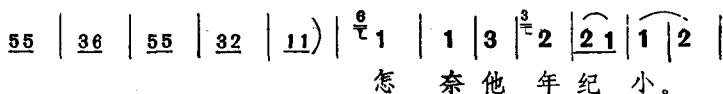


凡锣鼓经与唱腔是先后出现时，锣鼓经与唱腔可依先后顺序记在同一曲谱位置上。用（ ）号将锣鼓经括住；锣鼓经的牌子名称标在锣鼓经开始处的上方，并用【 】号将牌子名称括出。

例24：

【凤点头】

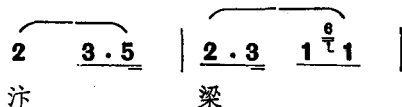
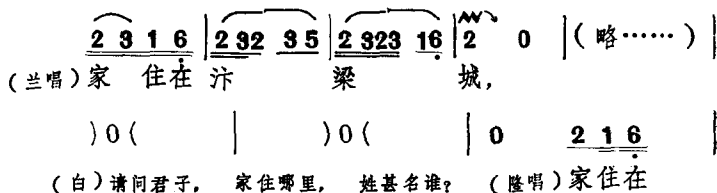




(八) 唱、白、帮腔的注明记法

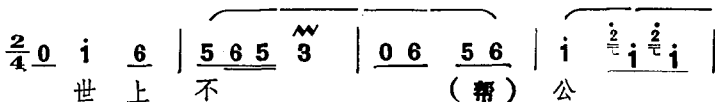
凡演唱中需注明演唱角色的唱和白，均采用（ ）号将角色的唱或白括出。

例25:



凡属唱段中有“帮腔”者，在帮腔开始的唱词前面，采用（ ）括号括起，内写“帮”字如（帮），与注明角色唱或白，伴唱等体例相同。

例26:



0 2 | 1 6 | 5 3 6 | 0 5 3 2 | 5 (略)
平,

(九) 反复记号

反复记号: ||: :||

如: $\text{||: } \underline{1\ 2} | \underline{3\ 2} | \overset{\frown}{1} | \overset{\frown}{1\ 2} \text{:||}$

又如: $\text{||: } \underline{6\ 5} | \underline{4\ 5} | \overset{\frown}{6} | \overset{\frown}{6^\vee} \text{:||} \underline{6\ 2} \text{:||} \underline{1\ 6} | 5 |$
 $\underline{3\ 2\ 3} | 5 \text{:||}$

不足四小节者, 一律全部记写, 而不采用反复记号。

如: $\underline{5\ 66} | 5 | \underline{5\ 66} | 5 |$, 不记为 $\text{||: } \underline{5\ 66} | 5 \text{:||}$

曲牌音乐如从头反复, 曲头不加 ||: 记号。

反复结尾不同, 用加不同反复的跳跃线标明, 如:

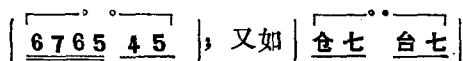
$\begin{array}{|c|c|} \hline 1. & 2. \\ \hline | & | \\ \hline \end{array}$

如反复后的音乐较长, 跳跃线可只划两小节, 不封口。如:

$\begin{array}{|c|c|} \hline 1. & 2. \\ \hline | & | \\ \hline \end{array}$

如曲调由三部分组成、第三部分为第一部分的重复，即在第二部分结束处曲谱的下边记 D·C（即从头反复）；并在第一部分曲调结束处使用终止线 \parallel ，表示结束。

无定次反复，则在曲谱上方加用 \frown 记号标明。如：



（十）变化音

凡属临时变化音，应标明升（#）、降（b）、还原（ \natural ）等符号。

如果变化音（ $\sharp 4$ 、 $\flat 7$ 存在偏低、偏高现象）属于本剧种音高稳定的调式色彩音，一般可用文字加注说明，可不必一一用符号标记；如非固定音高的变化音，则应将具体音高符号标明。

（十一）其他常用乐谱符号

1. 连线

唱腔中，一个唱词唱两个音以上的曲谱片断，应在曲谱上方用 \frown 线连起，如遇该片段曲谱中存在同音连续时，对跨小节线的同音需再加一条同音连线外，对不跨小节的同音如无十分需要，均不再加连线。（见例19）

2. 颤音

上颤音 “ \wedge 、 $\wedge\wedge$ 、 $\wedge\wedge\wedge$ ”

$$\overset{\wedge}{6} = \underline{6} \underline{7} \underline{6} \cdot \text{或} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{6} \cdot$$

$$\overset{\wedge\wedge}{6} = \underline{\underline{6\ 7676}} \text{ 或 } \underline{\underline{6\ \dot{1}6\dot{1}6}}$$

$$\overset{\wedge\wedge}{6} = \overset{5}{\underline{\underline{6\ 767676}}} \text{ 或 } \underline{\underline{67676767}} \dots\dots$$

$$\overset{5}{\underline{\underline{6\ \dot{1}6\dot{1}6\dot{1}6}}} \text{ 或 } \underline{\underline{6\dot{1}6\dot{1}6\dot{1}6}} \dots\dots$$

下颤音 “ $\overset{\wedge\wedge}{\wedge}$ 、 $\overset{\wedge\wedge}{\wedge\wedge}$ 、 $\overset{\wedge\wedge}{\wedge\wedge\wedge}$ ”

$$\overset{\wedge\wedge}{6} = \underline{\underline{6\ 5\ 6.}}$$

$$\overset{\wedge\wedge}{6} = \underline{\underline{6\ 5656}}$$

$$\overset{\wedge\wedge}{6} = \overset{5}{\underline{\underline{6\ 565656}}} \text{ 或 } \underline{\underline{65656565}} \dots\dots$$

大颤音 “tr~~~~~” 一般用于器乐部分。

$$\text{tr~~~~~} \\ 5 - = \underline{\underline{56565656}} \overset{5}{\underline{\underline{565656565}}}$$

3. 延长符号 “ \circ ”，见下例：

例27：（京剧）

选自《玉堂春》苏三〔旦〕唱段

（梅兰芳演唱）

【西皮导板】

$$\begin{array}{ccccccc} \text{サ} & \dot{1} & \dot{1} & - & \overset{\circ}{\dot{1}} & \underline{\underline{3\ 5}} & \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5} (2 \quad | \quad \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{6} \quad \overset{\circ}{5} -) :| \\ \text{来} & & \text{至} & & & & \text{在} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc} \overset{\circ}{2} & \overset{\circ}{\dot{1}} \cdot & \overset{\circ}{\dot{2}} & \underline{\underline{\dot{1}}} & 6 & \overset{\circ}{\dot{1}}^{\vee} & | \quad \overset{\circ}{\dot{2}} \overset{\circ}{\dot{2}} - \quad \overset{\circ}{\dot{2}} \overset{\circ}{\dot{2}} \quad (略) \\ \text{都} & \text{察} & & & & & \text{院} \end{array}$$

又如： 仓七 | 仓 |

4. 喷口夺字记号 “ $\overset{\cdot}{\tau}$ ”

即唱时稍微停顿一下。如：

例28：（豫剧）

5 | 5 6 5 | $\overset{\cdot}{\tau}$ 5 5 7 | 5 $\overset{\cdot}{\tau}$ 3 1 2 | 3. $\overset{\cdot}{\tau}$ 0 |

一 愁 你 出 门 去 遭 贼 毒 手

5. 上滑音 $\overset{\cdot}{\tau}$ ，即由本位音向上滑。如： $i \overset{\cdot}{\tau}$

下滑音 $\overset{\cdot}{\tau}$ ，即由本位音向下滑。如： $i \overset{\cdot}{\tau}$

6. 固定的滑音，采用滑音连接线表示。如：

“1 6 3 5 3 1 | 2 3 5”

7. 跳 音 ∇

8. 顿 音 ∇

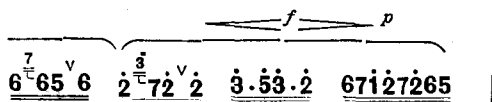
9. 重 音 $>$

10. 保持音 —

11. 自由休止) 0 (

12. 渐强 —— ；渐弱 —— 如：

$\overset{\cdot}{\tau}$ 6 0 7 | 2 | 2. | 7 | 6. $\overset{\cdot}{\tau}$ 6 5 ∇ 6 | 7 2 6 5 |



13. 换气 v

14. 最弱 *ppp*、很弱 *pp*、弱 *p*、中弱 *mp*

15. 最强 *fff*、很强 *ff*、强 *f*、中强 *mf*

16. 特强音 *sf*、强后弱 *fp*、特强后弱 *sfp*

17. 用假嗓(二本腔)演唱的记法 (1)按实际音高记谱。(2)用高八度符号标明,并加虚点至结束处。如“8-----”。(3)全部用假嗓(二本腔)演唱时,在唱段结束处加文字说明。(4)如果是特殊的假声演唱技术,用文字注明。

(十二) 唱词

唱词采用标点符号分句逗,唱词必须与曲谱对准确。一字多音,除曲谱用连线标记外,唱词后面一律不加虚点。句中虚词、衬字一律采用()括号括起。例:

5		7	$\frac{2}{4}$	7		7	5		7 6	7 6		7 6	7 6		5 · 7	6 5		6 4	5										
在		绣		楼		我		奉		了					(哪		哈		呀		哈		喂		呵		咳)

唱腔中有节奏的说白,将其实际节奏标记在说白的下方,在主旋律处则记成休止。如:

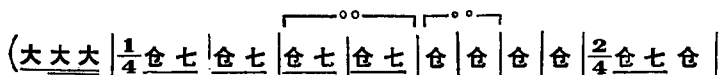
$\frac{2}{4}$	0	0		0	0	
	我	· 说		一 个		一 呀 啊,

(十三) 舞台表演提示

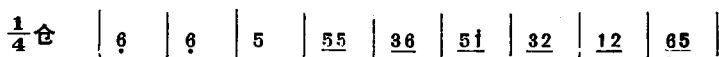
一般记在乐谱下方，用半〔括号括在提示词左端开始处即可。

例29：（京剧）

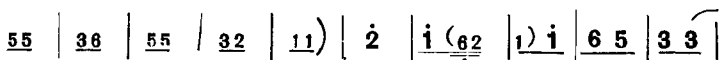
【紧催】



〔旗牌将弓交金花。〕



〔开弓搭箭〕



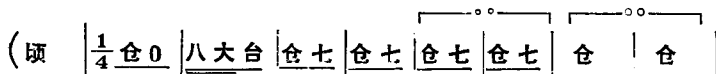
（杨金花唱）弓如满月人似

(十四) 音响效果

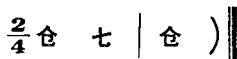
一般记于曲谱上方，并用（ ）括号括起。

例30：

【急急风】（马嘶声）



〔随【急急风】下〕



二、器乐曲牌的记谱

(一) 标题用曲牌名，写在曲谱正中的上方。调号、拍号按顺序写在标题左下侧。速度则写在曲调开头的上方。

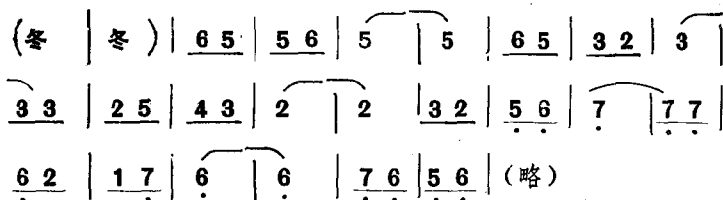
例31:

节 节 高

1=A (乙字调) $\frac{1}{4}$

中速

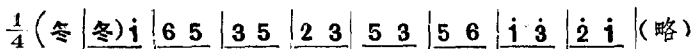
渐快



若非单独的曲牌谱，而是与全剧曲谱相联接的曲牌，则曲牌名称写在曲调上方，采用【 】括号括起。如：

例32:

【水龙吟】(唢呐独奏)



(二)与打击乐在一起的记法。

例33之1:

唢呐	$\frac{2}{4}$	0	0	0	$\dot{1}$	3	3	5	3	6	5	3	$\underline{2}$	1	2	2	1	3	$\overset{\wedge}{2}$	—
锣鼓	$\frac{2}{4}$	仓	才	仓	台	仓	台	七	八	乙	仓	儿	来	才	乙	台	仓	0	0	

例33之2:

【出队子】(唢呐独奏)

$\frac{2}{4}$	0	0	0	0	6	$\underline{2}$	1	1	1	1	6	5	5	6					
(0	大	台	仓	才	仓	来	台	仓	儿	来	台	七	台	七	台	仓	才	台

若有唱词,即将唱词写在曲牌谱与打击乐谱的中间。

例34:

唢呐	0	$\frac{2}{4}$	0	0	0	$\widehat{5\ 6}$	$\widehat{\dot{1}\ 7}$	$\widehat{6\ 5}$	$\widehat{3\ 5}$	$\widehat{6\ 5}$				
唱词						赚	城	关,	休	要				
锣鼓	大	台	$\frac{2}{4}$	仓	才	仓	才	仓	来	台	七	台	乙	台

若曲词与打击乐点相间,可记同一行。

例35:

1=Λ (乙字调)

(干唱)

サ	5	$\underline{3\ 5}$	$\underline{3\ 2}$	$\overset{v}{3}$	$\underline{2\ 2}$	1	$\overset{\wedge}{2}$	—	$\frac{1}{4}$	0	0	$\left(\underline{5.\ 3} \right)$		
王	大	娘	正	在	上	房	里	坐	呀,	(多	多	乙	台

2 5 | 3 2 1 | 2. 3 | 235 | 235 | 231 | 2. 1 | 6. 1 | 2) | 3 3 2 | 3 2 3 |

令台 一 令台

忽听 门外

6 1 2 3 | 1 | (1. 6 | 5. 1 | 6 5 6 1 | 5. 6 | 5. 6 1 | 5. 6 1 |

闹嚷嚷。(台 台 令令 台 令台 乙台

三、打击乐（锣鼓经）记谱

（一）中国戏曲音乐的锣鼓经谱，均采用汉字谐音字记谱，不采用拼音字头或其他符号记谱，以求统一规格。

汉字谐音，在一个剧种中必须统一。以京剧锣鼓字谱说明为例：

- | | |
|-------|-------------------------|
| 大 | 单皮鼓单槌重击。 |
| 多 | 单皮鼓单槌轻击。 |
| 八 | 单皮鼓双槌同时重击，或左手单槌重击。 |
| 嘟 | 单皮鼓双槌滚击。 |
| 扎、衣 | 板单击。 |
| 龙 | 鼓或堂鼓、花盆鼓轻击（龙冬连奏可代两声轻击）。 |
| 冬 | 鼓或堂鼓、花盆鼓重击。 |
| 多罗、冬龙 | 鼓或堂鼓、花盆鼓单槌轻滚击。 |
| 仓 | 大锣、铙钹、小锣同时重击。 |
| 顷 | 大锣、铙钹、小锣同时轻击。 |

匡	大锣重击、放长音。
空	大锣轻击、放长音。
宫	大锣、铙钹、小锣同时击闷音。
匝	大锣、铙钹、小锣同时击哑音。
才	铙钹、小锣同时重击。
七	铙钹单击或铙钹、小锣同时击。
台	小锣重击。
来	小锣稍重击。
令	小锣轻击。
乙	休止。

各剧种应制定出本剧种的锣鼓字谱说明，以规范本剧种的锣鼓谱。

(二) 锣鼓经名称，采用【 】括号括出，写于字谱开始的上方。

例36:

【快长钹】

(0 台 | $\frac{2}{4}$ 仓 七 台 七 | 仓 大 衣 | 顷 七 | $\frac{3}{4}$ 仓 令 七 乙 台 | $\frac{1}{4}$ 仓)

(三) 拍号、速度，以及其它常用乐谱符号，均与前述唱腔记谱的处理方法相同。

(四) 锣鼓经中各种乐器的分谱合计在一起称“总谱”。总谱的规格如下：

例37:

【凤点头】

鼓	X X	$\frac{2}{4}$ 0 0	X X	$\frac{3}{4}$ X X	X X	X X	$\frac{1}{4}$ X
板	0	$\frac{2}{4}$ X X	0 0	$\frac{3}{4}$ 0	0	0	$\frac{1}{4}$ 0
小锣	0	$\frac{2}{4}$ 0 0 X	X X	$\frac{3}{4}$ X	X X	X X	$\frac{1}{4}$ X
钹	0	$\frac{2}{4}$ 0 0	X X	$\frac{3}{4}$ X	X X	X	$\frac{1}{4}$ X
大锣	0	$\frac{2}{4}$ 0 0	X —	$\frac{3}{4}$ X	0	0	$\frac{1}{4}$ X
念法	大大	$\frac{2}{4}$ 衣 衣	顷 七	$\frac{3}{4}$ 仓	令 七	乙 台	$\frac{1}{4}$ 仓

(五) 道白中所用锣鼓点，随道白用黑体汉字书写，并用()括号括起。例：

杨宗保：哎呀儿呀！(大台 $\frac{2}{4}$ 仓 七 | 仓 七 | 仓)你母亲的军令森严，想当年为父犯了她的军法也曾受过重责。儿等初次临阵须要格外小心，倘有差错，你母亲她是决不徇情的。

杨文广：我知道啦！

杨宗保：儿要记下了。

众 军：(内喊)哦！(哪……………仓)

〔宗保、金花、文广同望。〕

杨宗保：远远望见旌旗招展，想是你母到校场阅兵来了，随
为父一同前往。

曲艺音乐中的打击乐和锣鼓点，亦采用汉字谐音字记谱。
对谐音字的方言读音，在第一次出现时应在脚注中注明拼音
及四声；对谐音字所表示的乐器，也应加以说明。

以上对戏曲、曲艺音乐简谱记谱方法所提出的规格，系
我国民族民间音乐一般共同性规律。由于各地方剧种和曲种
各具特色，风格差异很大，如上述记谱方法在某些方面尚难
体现出独特的地方风格时，各地也可适当增添相应的符号。
但创用新符号时应持慎重态度，要注意简明易懂并加以说
明。

器乐曲简谱记谱规格

(以民乐为主)

(一) 目 录

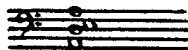
1. 曲集中包括三首以上作品可增排目录。
2. 目录中列入作品标题、作者、页码。
3. 三首以下一般不排目录。

(二) 乐队编制、乐器表、各种演奏符号说明

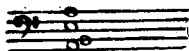
1. 乐队编制表在一般情况下可省略不排, 有需要再增排, 同时要标明乐器种类和件数。

2. 乐器表在一般情况下亦可省略, 如有需要, 只将有特殊要求的乐器再制定乐器表。

例: 琵琶定弦为



如改定弦

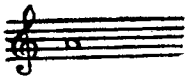

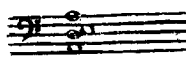


可列表说明。

3. 根据乐曲的要求, 有必要列一乐队编制和乐器表, 亦可完整的列入。

例:

乐 器 表

乐器名称	(件数)	定 音	简谱 1=D
长 膜 笛	1		5
高 音 笙	1		$\sharp 4 - \dot{1}$
喷 呐	2		5
扬 琴	2		$\dot{1} - \dot{3}$
琵 琶	2		$\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5}$

(下略)

4. 演奏符号说明, 可全部列入, 亦可选择不常见的部分列入, 一律排在乐谱后面 (详细演奏符号见后附表)。

(三) 乐曲记谱规格

1. 标题:

▲ 标题排在正中, 地区、传谱、演奏谱、整理等署名居右侧。

▲ 独奏曲或合奏曲一般在封面、内封均已标明, 正文标题下可不再加“独奏曲”、“合奏曲”等字样; 如系器乐曲综合选集, 则需在正文每首作品大标题下分别予以注明, 但不加括号。

2. 调号、拍号、小节线:

▲* 调号居标题左侧。记法为 $1=G$

▲ 笛曲除记调号以外, 并记筒音、加括号例: $1=G$ (筒音作 2)

▲ 拉弦乐或弹拨乐一般情况下不必标明定弦音, 有特殊要求则需标明。

例: $1=G$ (用中老弦, 定音 1 5) 二泉映月

▲* 器乐曲的拍号, 无论独奏曲或合奏曲, 一律记在乐曲开始处, 不要记在调号右侧。

例:

$\frac{2}{4}$ 2 . 3 | 5 5 | 3 . 5 3 1 | 2 - |

▲ 全曲节拍中途有变更时，则应重新记入新的拍号。

例：

$\frac{2}{4}$ 3 5 6 | 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 6 5 | 3 2 3 | ……

▲ 合奏谱或总谱中，每一声部开始处均应将拍号一一记入，不得省略。乐曲中途变换节拍时，也要将新的拍号一一记入。

▲ 合奏谱或总谱中，每一乐器行的小节要与上下行断开，即不采取一组划小节线的通连办法。

▲ 自由节拍，除在该段落开始处用“サ”记号来标示外，如需区别该段落的强弱和节拍感，可用虚小节线|标示。

例：

(サ $\frac{6}{4}$ 5 - - - $\frac{5}{4}$ 3 5 6 1 2 3 6 | $\frac{5 6}{4}$ 5 - - - $\frac{v}{3}$ 3 5 3 |

5 . 6 3 2 | 1 . 3 5 3 1 | ……

3. 音符高低音点、时值线记谱法：

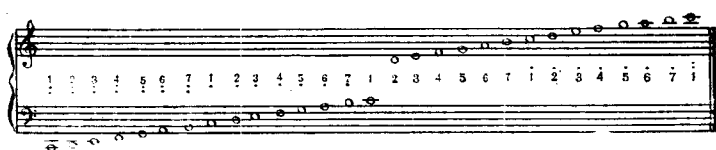
▲* 高、低音点的记谱，详见下面的“线谱、简谱音位对照表”：

*注：在传统曲目中，如×××打谱，×××传谱，×××演奏亦应写在右侧。各种乐器定弦、定音方法应写在左侧。如简音=5

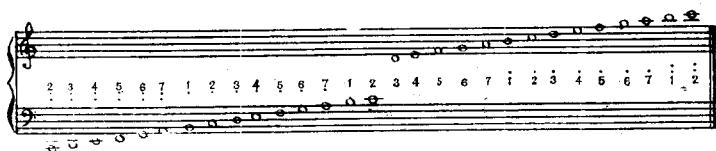
线谱、简谱高、低音点

◀音位对照表▶

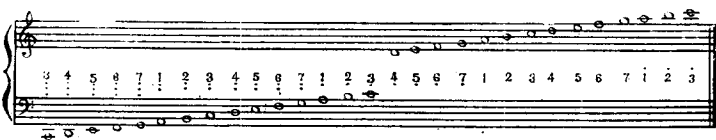
1. C或 \sharp C调



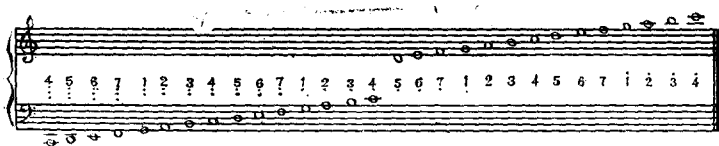
2. B或 \flat B调



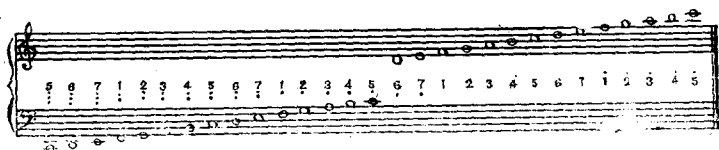
3. A或 \flat A调



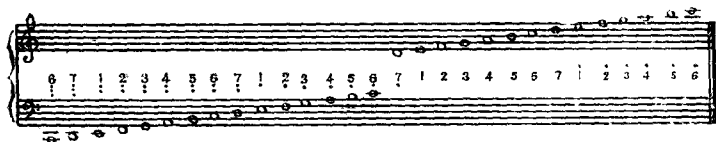
4. G或^bG调



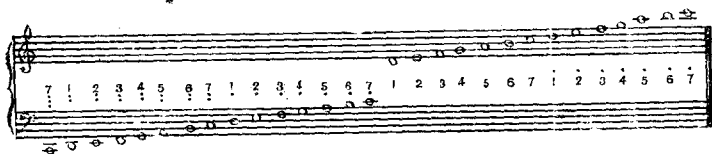
5. F 或 $\sharp F$ 调



6. E或^bE调



7. D或^bD调



▲ 低音提琴、低胡、大阮等乐器，属于高八度记谱乐器，可沿用线谱规格记写，谱上方不必标明8……”字样。

▲ 柳琴、板胡、笛、小唢呐等高音乐器记谱比实际音高低8度，亦沿用线谱规格记写，谱下方不必标明8……”字样。

▲ 除上列乐器外，如因下面加点太多，可在乐谱下方加 8-----。例 5̣ - 6̣ 7̣ | 1̣ - 5̣ - |

可记成 5̣ - 6̣ 7̣ | 1̣ - 5̣ - |
8-----

▲ * 时值线多声部记写法亦可采用省略记法。

例：

① $\begin{array}{c} 3 \\ 1 \end{array} - \begin{array}{c} 1 \\ 5 \end{array} -$ 可记成 $\begin{array}{c} 3 \\ 1 \end{array} - \begin{array}{c} 1 \\ 5 \end{array} -。$

② $\begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} - \begin{array}{c} 3 \\ 1 \\ 5 \end{array} -$ 可记成 $\begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} - \begin{array}{c} 3 \\ 1 \\ 5 \end{array} -。$

③ $\begin{array}{c} \underline{\underline{333}} \\ \underline{\underline{111}} \end{array} \quad \begin{array}{c} \underline{\underline{6666}} \\ \underline{\underline{3333}} \end{array}$ 可记成 $\begin{array}{c} \underline{\underline{333}} \\ \underline{\underline{111}} \end{array} \quad \begin{array}{c} \underline{\underline{6666}} \\ \underline{\underline{3333}} \end{array}。$

$\begin{array}{c} 5 \cdot 5 \\ \underline{\underline{3 \cdot 3}} \\ \underline{\underline{1 \cdot 1}} \end{array}$ 可记成 $\begin{array}{c} 5 \cdot 5 \\ \underline{\underline{3 \cdot 3}} \\ \underline{\underline{1 \cdot 1}} \end{array}。$

⑤ $\frac{03}{01}$ 可记成 $\frac{3}{01}$ 。

$\frac{50}{20}$ 可记成 $\frac{5}{20}$ 。

但是否省略，不硬性规定。

▲ 在一件乐器上演奏和弦时（多指弹拨乐器如琵琶），有下列情况：

① $\frac{5 \cdot 3}{3}$ 不要记成 $\frac{5 \cdot}{3 \cdot}$
1 $\frac{1 \cdot 3}{1 \cdot 3}$

② $\frac{4 \ 45}{5 \ 5} \quad \frac{2 \ 24}{5 \ 5}$ 不要记成 $\frac{4 \ 45}{5 \ 5} \quad \frac{2 \ 24}{5 \ 5}$
:: ::

亦不要记成 $\frac{44}{555} \quad \frac{22}{554}$
:: ::。

③ $\frac{5 \ 5}{1} \quad \frac{5 \ 6}{1} \mid \frac{5 \ 55}{1} \quad \frac{i \ i}{1} \mid$ 因沿用琵琶传统记法

亦可不记成 $\frac{55}{01} \quad \frac{56}{01} \mid \frac{555}{01} \quad \frac{ii}{01} \mid$ 。

▲ * 连线的记法可参照上例记法也可用省略记法，但要求在一本曲集中应统一。

例: $\begin{array}{c|c} 5 & 5 \\ \hline 3 & 3 \\ \hline 1 & 1 \end{array}$ 可记成 $\begin{array}{c|c} 5 & 5 \\ \hline 3 & 3 \\ \hline 1 & 1 \end{array}$

▲ 用一件乐器演奏和弦音并时值线的记写法，为了突出旋律线，以琵琶为例，可采用如下记写法并多方举例（为了突出旋律线，旋律一律用5号字，和音用6号字）

$$\textcircled{1} \quad \begin{array}{r} \blacktriangle \quad \underline{\underline{613}} \\ \cdot \\ 0 \end{array} \quad \begin{array}{r} \blacktriangle \quad \underline{\underline{661}} \\ \cdot \cdot \\ \underline{\underline{06}} \\ \cdot \cdot \end{array} \quad \begin{array}{r} \blacktriangle \quad \underline{\underline{0555}} \\ \cdot \\ 4 \end{array} \quad \begin{array}{r} \blacktriangle \quad \underline{\underline{554}} \\ \cdot \\ \underline{\underline{22}} \end{array}$$

不应记成: $\blacktriangle \begin{array}{c} \theta \\ \theta \end{array} 13$ $\blacktriangle \begin{array}{c} \theta \theta \\ \theta \theta \end{array} 1$ $\blacktriangle \begin{array}{c} 0555 \\ 4 \end{array}$ $\blacktriangle \begin{array}{c} 4 \ 5 \\ 2 \ 5 \ 2 \end{array}$

② ▲ 5 5 ▲ 2 21 ▲ 1 .2 1 2 ▲ 6165 4 56

 5
 2
 5

 5
 5
 5

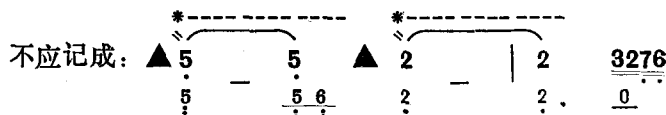
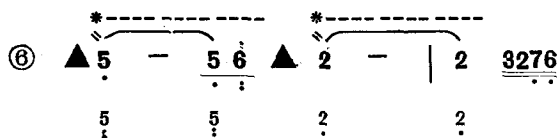
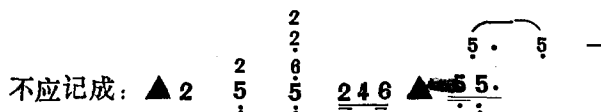
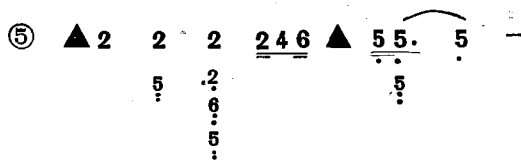
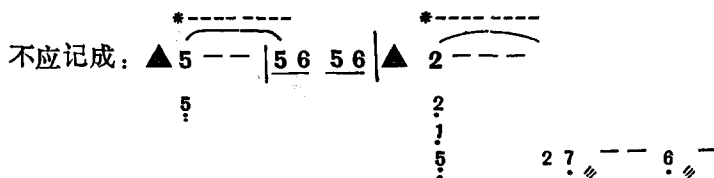
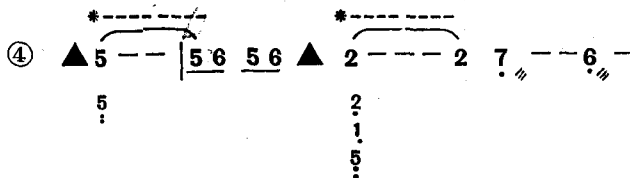
 5
 5
 5

不应记成: $\begin{array}{c} 5 \\ 5 \\ 2 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 5 \\ 5 \\ 2 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 2 \\ 1 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 1 \\ 5 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 2 \\ 1 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 6 \\ 5 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 1 \\ 6 \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} 4 \\ 5 \\ \hline \end{array}$

③ ▲ 5 5 6 5666 6 6 ▲ 2 3 5 3 ▲ 5566 5

2 2 2
! ! !
5 5 5

不应记成: $\blacktriangle \begin{array}{c} 5 \\ 2 \\ 1 \\ 5 \end{array} \begin{array}{c} 56 \\ 5666 \end{array} \begin{array}{c} 66 \end{array} \blacktriangle \begin{array}{c} 2 \\ 2 \\ 1 \\ 5 \end{array} \begin{array}{c} 3 \\ 53 \end{array} \blacktriangle \begin{array}{c} 5 \\ 2 \\ 1 \\ 5 \end{array} \begin{array}{c} 566 \\ 5 \end{array}$



$$\begin{array}{ccc}
 \textcircled{7} \quad \blacktriangle \begin{array}{c} 1111 \\ \hline 1111 \\ 5 \end{array} & \blacktriangle \begin{array}{c} \dot{3} \ \dot{2} \\ \hline 2 \ 2 \\ \dot{1} \ \dot{1} \\ 5 \ 5 \end{array} & \begin{array}{c} \dot{1} \ 0 \\ \hline 2 \ 1 \\ \dot{1} \ 0 \end{array} \\
 & & \vdots \quad \quad \quad \vdots
 \end{array}$$

不应记成:

$$\begin{array}{ccc}
 \blacktriangle \begin{array}{c} 1 \\ \dot{1}111 \\ \hline 5111 \\ \vdots \end{array} & \blacktriangle \begin{array}{c} \dot{3} \ \dot{2} \\ \hline 2 \ 2 \\ \dot{1} \ \dot{1} \\ 5 \ 5 \end{array} & \begin{array}{c} \dot{1} \ 0 \\ \hline 2 \ 1 \\ \dot{1} \ 0 \end{array} \\
 & & \vdots \quad \quad \quad \vdots
 \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc}
 \textcircled{8} \quad \blacktriangle \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \end{array} & \blacktriangle \begin{array}{c} 1222 \ 2 \text{---} \\ \hline 111 \ 1 \\ 6555 \ 5 \\ 5555 \ 5 \\ \vdots \vdots \vdots \vdots \end{array} & \begin{array}{c} 2211 \\ \hline 1111 \\ 5566 \\ 5555 \\ \vdots \vdots \vdots \vdots \end{array}
 \end{array}$$

不应记成:

$$\begin{array}{ccc}
 \blacktriangle \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \end{array} & \blacktriangle \begin{array}{c} 1222 \ 2 \text{---} \\ \hline 111 \ 1 \\ 6555 \ 5 \\ 5555 \ 5 \\ \vdots \vdots \vdots \vdots \end{array} & \begin{array}{c} 2211 \\ \hline 1111 \\ 5566 \\ 5555 \\ \vdots \vdots \vdots \vdots \end{array}
 \end{array}$$

4. 速度、表情术语

▲ 速度、表情术语一律用中文(对外作品应附外文)。速度术语在前,表情术语在后,两类术语间空一格,

不加“、”，同类术语间加“、”。

▲ 用中速、慢速、快速或用中板、慢板、快板不作硬性统一规定。

例：①慢速 沉重有力地

②小快板 欢快热烈地

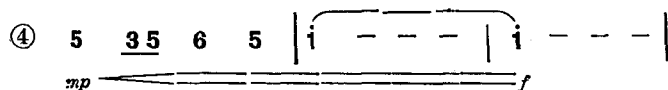
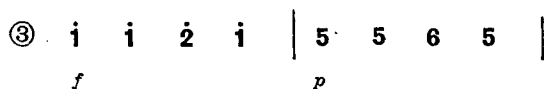
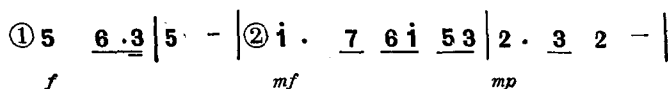
▲ 速度、表情术语记在乐曲第一行开始处上方。在合奏总谱中，如各种乐器超过十二行谱，为了清楚和醒目起见，可在拉弦乐器组第一行开始处上方。将速度、表情术语重新标记一次，上下应对齐。

▲ 乐曲中途如果变换速度或表情，应将新术语分别记入。

▲ 速度如规定每分钟有若干拍时，除标记速度术语外，亦可同时标记速度要求如 $\text{♩} = 166$ ，但不作硬性规定。

5. 力度强弱记号

▲ *f*、*ff*、*fff*、*mf*、*mp*、*p*、*pp*、*ppp*、 \lt \gt 等力度记号一律记在每行谱下方，如：



▲ 用中文标记的渐快、渐慢、渐弱、渐强等文字小标

题一律标在乐曲上方，不加----线。在合奏总谱中，此类文字小标题不必每行谱都一一标记，只在总谱上方标记一次即可。

渐慢、渐弱

例：① 5 3 5 6 | i - - - |

渐快

② 5653 5653 5653 5653 5653 ……

▲ 力度记号采用简化外文或采用中文基本以上例为准，遇有其他不常见的记号，可参照上例。

▲ 合奏谱或总谱中所有声部或几个声部如用同一力度时，每行谱下应一一记出并对齐，不能用一个声部的力度记号代替一组，或用一组代替全部。

▲ <渐强记号与>渐弱记号的长度超过 $\frac{4}{4}$ 的三小节时，可用渐强或cresc.与渐弱或dim.文字代替。

6. 其他各种记号：

▲ 震音记号

① 四分音符以上的震音用“///”表示，如：

5_♩ 6_♩ 1_♩ 2_♩ | 5_♩ - - - |

② 八分音符震音用//表示，如：5_♩ 6_♩ 1_♩ 2_♩ | 5_♩ - |

③ 十六分音符震音用/表示，如：5_♩ 6_♩ 6_♩ /

④ 多声部的震音记号，为了避免发生混乱，一律不

省略。

例：a. $\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ - 不要记成 $\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ - 或 $\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ -。

b. $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ - 不要记成 $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ -。

⑤同一乐器演奏和弦音，有的音震，有的音不震时，应分别记入。

例：a. $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ - - - b. $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$ - - -
 （此例说明只 5 音震） （此例说明只 1 音震）

⑥几小节的同音反复用连线连接的震音记法，

$\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | 不应记成

$\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - |

连线后的震音记号不能省略。

⑦几个不同音高的震音连接在一起，是否加连线，要根据作者对作品的具体要求而定，不作统一规定。

例：5 - | 6 - | 7 - | 或

$\begin{smallmatrix} 5 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 6 \\ \text{震}$ - | $\begin{smallmatrix} 7 \\ \text{震}$ - | 两种规格可以

同时存在。

▲ 装饰音记号：

①某音符的前装饰音或后装饰音的记谱方法基本与

歌曲简谱规格同。

②装饰音根据目前谱面所见，大致分八分音符装饰音和十六分音符装饰音。

例： $\frac{3}{4}$ 5, $\frac{3}{8}$ 5, 5 $\frac{3}{4}$, 5 $\frac{3}{8}$ ，八分音符装饰音或十六分音符装饰音可尊重作曲者的要求，我们不必强行统一为音十六音符“3”。

▲ 滑音记号：

① “↗↘”、“↘↗”，两种滑音效果相同，可同时存在，不必强行统一。


② “↗↘”、“↘↗”，上、下回转滑音不可和“↗↘”滑音混淆，因演奏效果不同，要严格区别开。


③ 历音或大滑音“/”系指音程较大的滑音如

2/7 实际效果为 $\overset{13}{2345671234567}$ 不可和“↗↘”


混同，要严格区别开。

▲ 颤音记号：

① 长颤音 tr  如 5 - | 5 - |

短颤音 tr  如 5.5 6.5 | i - | i - |

② 长颤有时在音符的中间开始，要严格区分。

例 $\frac{3}{4}$ 5  - | 5 - | 这种颤音记号的记入，从实际演奏看，颤音应从“5 -”音的第二拍开始，即弱拍开始

同)亦可保留,不硬性规定。

- ②保持音记号以“—”来表示,不应和顿音记号“▼”混同,一律记在音符正上方。

例 $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid$

▲ 延长音记号

- ①延长音在一行谱内用于和音或和弦音时,只在上

面音符上记出即可,如 $\overset{\wedge}{5} \overset{3}{1} - \mid$ 不必每一音符一一记出。

- ②用连接线连接起来的同音反复,只在最前的音符上记出即可

如 $\overset{\wedge}{5} \overset{3}{3} - \mid \overset{\wedge}{5} \overset{3}{3} - \mid \overset{\wedge}{5} \overset{3}{3} - \mid$,不必在每一音符上一一记出。

- ③合奏谱、总谱中每一小节的 \wedge 号要一一记出,不能省略。

例 $\left[\begin{array}{c} \overset{\wedge}{0} \quad 0 \quad \mid \quad 0 \quad 0 \quad \mid \\ \overset{\wedge}{5} \quad - \quad \mid \quad 5 \quad - \quad \mid \\ \overset{\wedge}{5} \quad - \quad \mid \quad 5 \quad - \quad \mid \\ 3 \quad - \quad \mid \quad 3 \quad - \quad \mid \\ 1 \quad - \quad \mid \quad 1 \quad - \quad \mid \end{array} \right]$

- ④同音反复有连线 $\overset{\wedge}{5} - \mid 5 - \mid 5 - \mid$

再加用 \wedge 号,一般情况下可记在开始音如上例,但亦有例外。

▲ 大、小反复记号：

①小反复记号|: :|用于乐句或小的段落反复，在合奏谱中每一行要一一标明。

②大反复记号 \circ ，只记在总谱或合奏谱的最上一行谱，不必在每一行谱一一记出；此符号记在反复开始和反复终止两处，D. C、D. S 则应标在总谱右下角。有时亦可省略后一 \circ 符号，此不做硬性规定。

③无限反复 $\text{—}^\circ\text{—}$ ，此符号来自戏曲，反复至演奏尽情为止。符号一律记在乐曲需要反复的上方。

渐慢

例： $\overbrace{5\ 6\ 5\ 3\ 2\ 3\ 2\ 1}^{\circ\circ} \mid 5\ .\ 6\ \dot{1}\ \dot{2} \mid \overbrace{5\ -\ 5\ -}^{\text{渐慢}} \mid$

▲ 段落省略记号 \oplus ：

此记号一律记在反复后需要省略段落的开始和结尾，符号记在乐谱上方，亦可加文字说明。

\oplus 从35小节至86小节反复后不演奏 \oplus

例： $5\ \underline{5\ 3} \mid 5\ \underline{5\ 6} \mid \cdots \cdots \cdots 6\ \underline{5\ 6} \mid \overset{\wedge}{\dot{1}}\ - \mid$

▲ 高、低八度记号

①需要高八度记谱或高八度演奏，符号记在乐谱上

方如 $\overset{8}{5}\ \overset{8}{6}\ 1\ 2 \mid 5\ - \mid$

②需要低八度记谱或低八度演奏，符号记在乐谱下

方如 $\underset{8}{5}\ \underset{8}{6}\ 1\ 2 \mid \underset{8}{5}\ - \mid$ 转行后8-----要

重新记入。

③----表示高、低八度演奏或记谱的开始和终止，不能省略。

④此符号只管一行谱，如有两行或三行谱有此演奏需要时，不能省略，要分别记入。

▲ 泛音记号“。”，一律记在音符上方。

▲ 渐慢(rit)、原速(a Tempo)一律用中文(西洋管弦乐队除外)，记在乐谱上方。

▲ 琶音记号“}”，用于弹拨乐器上，记在乐谱音符

左侧如 $\left. \begin{array}{c} 1 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right\} - \quad | \quad \circ$ 。

▲ 拨奏与拉奏、分奏与齐奏：

①一律用中文。拨或拨奏、拉或拉奏均可，记在音符正上方，不加括号。

拨奏

拉奏

例： $\underset{\cdot}{6} \quad 0 \quad \underset{\cdot}{5} \quad 0 \quad | \quad 5 \quad - \quad 3 \quad 1 \quad |$

②分奏与齐奏和上同，必须分别标明，不加括号。

分奏

齐奏

例： $\overset{2}{\underset{\cdot}{50}} \quad \overset{2}{\underset{\cdot}{50}} \quad | \quad \underline{0 \ 5} \quad \underline{3 \ 6} \quad | \quad 5 \quad - \quad |$

▲ 符号叠置顺序：

若干符号在某一音符上面叠置时，先后顺序虽不能一一明确规定，但沿循一般习惯记法，贴近音符的首先是强音记

号“>”或泛音记号“○”、颤音记号“tr”、顿音记号“▼”等，其次是指法（一、二、三、四），再其次是弓法（□√），

□	内	二
四	四	tr
√	○	

以二胡为例，记法如下 5；6 5；3。

▲ 括号（ ）、【 】、《 》、等

①（ ）用于乐器名称 如（二胡、中胡）加括、时值节拍说明（♩=144）加括、笛筒音（筒音作5）加括，其他如拨奏、拉奏、分奏、齐奏、和音等演奏要求一律不加括。

②【 】用于乐曲的引子、分段等，如【引子】、【一】、【二】、【三】、【四】。分段数字不用1、2、3，或【1】、【2】、【3】、【4】。文字小标题一律不用括：

【引子】春光明媚

例：サ 5 — — — 6153 2165 ⁶¹/₄ 2 — — ……

春光明媚可不用【 】。

③《 》，用于段落内容介绍或说明：《冬子手捧红星》

《旁白》

回忆、叙述地

例：5 3 6 5 6 | 3 2 1 6 5 3 | ……

- ④ “【 】”、“《 》”记写在乐曲段落开始处速度,表情术语的上方,不要记在乐谱音符的左侧。

例:【一】由衷地倾诉

中速 宽广地

5 . 3 2 3 1 6 | 5 - - - |.....

由衷地倾诉

不要记写成【一】5 . 3 2 3 1 6 | 5 - - - |.....

- ⑤ () 可分别如下记写:

a. 快速 (♩ = 166): b. 1 = G (筒音作 2)

(板胡、二胡)

c. 5 1̇ 6 5 3 2 1 | 5 . 6 1 - |.....

- ⑥在大总谱中,【 】、《 》括号不必在每行乐谱一一记写,只在上方和弦乐组乐器上方两处标记即可。

▲ 小节数符号:

- ①在原谱中,如作者标明小节数,亦可用 5、10、15、来标记,但数字一定要加框□,以免和音符混淆。小节数一律记在乐谱上方,一般以五个小节或十个小节为一计算单位。

如 5 3 5 6 | 1̇ 6 1̇ 2̇ | 3̇ - |.....

- ②是否加小节数不作硬性规定,一般以原谱作者要

求为准。

- ▲ 独奏乐器有乐队过门的，过门统一放在独奏乐器谱下面。

例： $i \quad \underline{i.i} \mid \overset{5}{\underline{6\ 0}} \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid$
 $(\underline{\underline{666}} \quad \underline{36} \mid \underline{\underline{666}} \quad \underline{36}) \mid$

不应写成下列：

$i \quad \underline{i.i} \mid \overset{5}{\underline{6\ 0}} \quad 0 \mid \underline{\underline{666}} \quad \underline{36})$ 过门不要上移
 $(\underline{\underline{666}} \quad \underline{36} \mid$

如独奏乐器谱和过门不交叉，可以平行记写。

例： $i \quad \underline{i.i} \mid i \cdot 0 \mid (\underline{\underline{666}} \quad \underline{36} \mid \underline{\underline{666}} \quad \underline{36}) \mid$

- ▲ 由乐队全奏进行至少数乐器演奏时，由于大部分乐器停奏，演奏要求可记在继续演奏乐器的上方，不要记在总谱最上方。

例：

6	<u>5 0</u>	0	0	0	0
6	<u>5 0</u>	0	0	0	0
3	<u>3 0</u>	0	0	0	0
1	<u>1 0</u>	0	0	0	0

* 舒展有力地

6	<u>5 0</u>	<u>3 23</u>	<u>1 7</u>	<u>6 7</u>	5
6	<u>5 0</u>	0	0	0	0
3	<u>3 0</u>	0	0	0	0
5	<u>5 0</u>	0	0	0	0

▲ 打击乐记谱符号:

①一般情况下锣鼓谱均用X符号记写,并采用分部记法。

例: 小钹 $\left[\begin{array}{c} \underline{0XX} \ \underline{XX} \mid \underline{0X} \ \underline{0X} \mid \end{array} \right]$
大钹 $\left[\begin{array}{c} X \ \ 0 \mid X \ \ X \mid \end{array} \right],$

亦可采用大、小符号标记如 $\underline{X} \cdot \underline{X} \ \underline{XX} \mid \underline{XX} \ \underline{XX} \mid$ 。

②也可按曲作者要求,用仓、冬、大、扑等锣鼓字谱记谱。

③如有特殊要求,其他方式的锣鼓经亦可保留采用,不作硬性规定。

(四) 谱表记写方法

1. 一行谱的单行谱号,多用于独奏乐器。

如:笛 $\left[\begin{array}{c} \underline{\dot{1} \cdot \underline{5}} \ \underline{\dot{1} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{5} \cdot} \ \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{6} \cdot \underline{\dot{5}}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{5}} \ \underline{\dot{2}} \ \underline{\dot{1}} \mid \end{array} \right]$
伴奏 $\left[\begin{array}{c} \underline{1 \ \underline{55}} \ \underline{5 \ \underline{5}} \ \underline{5 \ \underline{5}} \ \underline{5 \ \underline{5}} \mid \underline{1 \ \underline{55}} \ \underline{5 \ \underline{5}} \ \underline{2 \ \underline{66}} \ \underline{6 \ \underline{6}} \mid \\ \underline{1 \ 0} \ \underline{5 \ \underline{5}} \ \underline{1 \ 0} \ \underline{5 \ \underline{0}} \mid \underline{1 \ 0} \ 0 \ \underline{2 \ 0} \ \underline{6 \ \underline{0}} \mid \end{array} \right]$

2. ▲ 一件乐器采用两行记谱用花谱号 $\left\{ \right\}$,而不用连谱号 $\left[\right]$,此谱号多用于箏、琵琶、手风琴、扬琴等用两行谱表

的乐器。

例: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{5 \dot{3}} \quad \dot{1} \quad | \quad \overline{5 \dot{3}} \quad \dot{1} \quad | \quad \overline{5 \dot{3}} \quad \underline{\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}}} \quad | \quad \underline{\underline{\dot{2} 5}} \quad \underline{\underline{5 0}} \\ \underline{1 \textcircled{1}} \quad \underline{5 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{1 \textcircled{1}} \quad \underline{5 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{1 \textcircled{1}} \quad \underline{5 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{5 \textcircled{5}} \quad \underline{\underline{5 \textcircled{5}}} \end{array} \right\}$

▲ 在一行谱的开始记有反复记号时: $\|: \quad \|$, 除反复记号外, 仍需记花谱号。

例: 筝曲

$\left\{ \begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \dots\dots\dots \\ \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{0 \textcircled{2}} \quad \underline{0 \textcircled{2}} \quad \underline{0 \textcircled{2}} \quad \underline{0 \textcircled{2}} \quad | \quad \dots\dots\dots \\ \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \dots\dots\dots \\ \underline{1 \textcircled{0}} \quad \underline{5 \textcircled{0}} \quad \underline{2 \textcircled{0}} \quad \underline{6 \textcircled{0}} \quad | \quad \dots\dots\dots \end{array} \right\}$

但不要记成 $\left\{ \begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad | \quad \dots\dots\dots \\ \underline{1 \textcircled{0}} \quad \underline{5 \textcircled{0}} \quad \underline{2 \textcircled{0}} \quad \underline{6 \textcircled{0}} \quad | \quad \dots\dots\dots \end{array} \right\}$, 双纵线不能省略。

3. 一组乐器用连谱号

例: $\left\{ \begin{array}{c} \text{二胡} \quad \underline{7 \cdot 7} \quad \underline{7 7} \quad | \quad \underline{7 7} \quad \underline{7 7} \quad | \quad \underline{7 7} \quad \underline{7 7} \quad | \\ \text{中胡} \quad \underline{2 \cdot 2} \quad \underline{2 2} \quad | \quad \underline{7 \cdot 7} \quad \underline{7 7} \quad | \quad \underline{7 7} \quad \underline{3 3} \quad | \dots\dots \\ \text{大提琴} \quad \underline{7 \cdot} \quad \underline{2} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{2 \cdot} \quad \underline{1 2} \quad | \\ \text{低音提琴} \quad \underline{7 \cdot} \quad \underline{2} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{2 \cdot} \quad \underline{1 2} \quad | \end{array} \right\}$

4. 独奏乐器采用比较小型乐队伴奏, 一般伴奏乐器不超过四行谱, 虽有不同类乐器混杂, 但亦可采用连谱号:

例: $\left\{ \begin{array}{c} \text{笛} \quad \underline{5 \cdot} \quad \underline{6} \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{6} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \quad - \\ \text{分部} \\ \text{二胡} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{3 \textcircled{1}} \quad \underline{5 0} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{5} \quad - \\ \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{5 0} \quad | \quad \underline{1 0} \quad \underline{1 0} \quad | \quad \underline{3} \quad - \\ \text{琵琶} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{3 \textcircled{1}} \quad \underline{5 0} \quad | \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{5 \textcircled{3}} \quad - \\ \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad | \quad \underline{0 \textcircled{1}} \quad \underline{5 0} \quad | \quad \underline{1 0} \quad \underline{1 0} \quad | \quad \underline{3 \textcircled{3}} \quad - \\ \text{拨奏} \\ \text{大提琴} \quad \underline{1} \quad \underline{6} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{0} \quad | \end{array} \right\} \dots\dots$

5. 同类乐器组合分类并排列顺序, 目前很不一致, 只能一般规定一些原则, 不宜硬性强求统一, 其排列顺序如下:

▲ 吹奏乐组:

短 膜 笛
长 膜 笛
高 音 笙
中 音 笙
海 笛
中 音 唢 呐
喉 管

其他未包括的乐器或不常用乐器、少数民族乐器、地方特色乐器等可根据此排列法安排插入。

▲ 弹拨乐器:

柳 琴
琵琶
中 阮
三 弦
大 阮
扬 琴
箏

其他未包括的乐器或不常用乐器、少数民族乐器、地方特色乐器等可根据此排列法安排插入。

▲ 拉弦乐组:

板 胡
二 胡
中 胡
大 提 琴
低 音 提 琴

其他未包括的乐器或不常用乐器、少数民族乐器、地方特色乐器等可根据此排列法安排插入。

▲ 打击乐组：

水
顶
大
风
十
排
面
鼓

其他未包括的乐器或不常用乐器、少数民族乐器、地方特色乐器等可根据此排列法安排插入。

云
定
音
鼓

有固定音高的打击乐器或有一组固定音高的打击乐器，两种以上者可单独列连谱号如此例，但不作硬性规定。

6. 总谱谱号：

各乐器组用纵线直连，每组乐器在纵线上下加括号，以示组与组的区别。

例：

吹奏乐器组

弹拨乐器组

打击乐器组

拉弦乐器组

▲ 中、大型作品，属于协奏曲性质的独奏乐器写谱位置放在弦乐组之上，而不放在整个总谱之上。

(五) 乐队缩谱表

(1)说明：为了节省版面，有时采用简化乐队和缩谱的方式。下列一些记谱方法可参考

1. 吹奏乐器组：

分两行记谱。奏主旋律的乐器用一行谱，标以 I。和声乐器用一行谱，标以 II。如：

(笛、唢呐)

吹奏乐器	I	$\begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \bigg 5 -$	用 5 号型体字
	II	$\begin{array}{c} \text{(笙)} \\ 3 \\ 1 \\ 6 \end{array} - \bigg \begin{array}{c} 5 \\ 2 \\ 7 \end{array} -$	用 6 号型体字

2. 弹拨乐器组：

▲ 在一般情况下可采用一行记谱。如

(琵琶、扬琴、中阮)

弹拨乐器	$\begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \bigg 5 -$	用 5 号型体字
------	---	----------

▲ 有和音的可记成：

$\begin{array}{c} \underline{6.53} \quad \underline{2} \quad 5 \\ 3 \quad 2 \\ 1 \quad 7 \end{array} \bigg -$	和音用 6 号型体字
	旋律用 5 号型体字

▲ 分部可记成：

(琵琶、扬琴、分部)	$\begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \\ \underline{3.2} \quad \underline{1.6} \end{array} \bigg \begin{array}{c} 5 \\ 3 \end{array} -$	或	$\begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \\ \underline{3.2} \quad \underline{1.6} \end{array} \bigg \begin{array}{c} 5 \\ 3 \end{array} -$
------------	--	---	--

用 6 号型体字

▲ 如有箏可增加一行谱，用两行谱，标以 I、II：

(柳琴、琵琶、中阮)

例：

I	$\overset{*}{6} \cdot \overset{*}{5}$ $\underline{3\ 2}$ $\overset{*}{5}$ -	用 5 号型体字
弹拨乐器	(箏)	
II	$\begin{matrix} 6 \\ 3 \\ 1 \\ 6 \end{matrix}$ 0 $\begin{matrix} 5 \\ 2 \\ 7 \\ 5 \end{matrix}$ 0	用 6 号型体字

3. 拉弦乐器组：

▲ 一般情况下用一行谱，如：

(板胡、二胡、中胡)

拉弦乐器 $\left[\underline{6 \cdot 5} \quad \underline{3\ 2} \mid 5 - \right]$ | 用 5 号型体字

▲ 八度演奏时记成：

(二胡、中胡八度)

拉弦乐器 $\left[\underline{6 \cdot 5} \quad \underline{3\ 2} \mid 5 - \right]$ | 用 5 号型体字

▲ 分部可记成：

(二胡、中胡分部)

拉弦乐器 $\left[\begin{array}{l} \underline{6 \cdot 5} \quad \underline{3\ 2} \mid 5 - \\ \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{1\ 6} \mid 1 - \end{array} \right]$ | 或 $\begin{array}{l} \underline{6 \cdot 5} \quad \underline{3\ 2} \mid 5 \\ \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{1\ 6} \mid 1 \end{array} -$ |

用 6 号型体字

4. 低音乐器组：

▲ 一般情况下用一行谱如：

(大提琴、低音提琴、大阮)

低音乐器 $\left[\underline{6} - \mid \underline{5} - \mid \underline{1} - \mid \underline{1} - \right]$ | 用 5 号型体字

▲ 分部可记成:

(大提琴、低音提琴)

低音乐器

<u>0 1</u>	<u>3 6</u>	<u>0 2</u>	<u>5 7</u>	<u>0 5</u>	<u>1 3</u>	1	0
6	0	5	0	1	0	1	

▲ 八度演奏可记成:

(大提琴、低音提琴八度)

低音乐器

6	—	5	—	1	—	1	—
---	---	---	---	---	---	---	---

5. 打击乐器组:

一律用×号表示, 单行谱×用5号型体字, 两行谱或三行谱×用6号型体字。

注: 在传统曲目中可根据不同情况缩谱, 如民间吹打最好至少三行谱: 一行主奏乐器, 一行伴奏, 一行打击乐。民间对吹也至少两行谱。其他合奏形式应根据实际情况来定, 原则上必须每行有不同他行的地方。

(2) 缩谱例之一

(笛、唢呐、管子)

吹奏乐器

I	<u>6. 5 3 2</u>	5	—
II	3 1 6	5 2 7	—

(琵琶、扬琴、中阮)

弹拨乐器

I	<u>6. 5 3 2</u>	5	—	或一行谱	<u>6. 5 3 2</u>	5	—
II	3 1 6	5 2 7	—		3 1 6	5 2 7	—

拉弦乐器	(板胡、二胡、中胡)	或一行谱 或另一形式	(二胡、中胡)
	$\left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$		$\left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \\ \underline{3.2} \quad \underline{1.6} \end{array} \right 5 \quad -$
低音乐器	(大提琴、低音提琴)	或一行谱	$\left \begin{array}{c} 0 \quad 1 \quad 3 \quad 6 \\ 6 \quad 0 \end{array} \right 0 \quad 2 \quad 5 \quad 7$
打击乐器	(大鼓、小鼓)	或一行谱 或另一形式	$\left \begin{array}{c} X \quad X \quad X \quad X \\ X \cdot X \quad X \cdot X \end{array} \right X \quad 0$

▲ 混合乐队在一般情况下,基本可以参照上面规格和形式,所混用的西洋管弦乐器可以同民族乐器同用一行谱,如:

拉弦乐器	(板胡、一提琴)	或	(板胡、一提琴)
	$\text{I} \left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$		$\left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$
	(二胡、二提琴)		(二胡、中胡、二提琴、中提琴)
	$\text{II} \left \begin{array}{c} 1 \quad 5 \end{array} \right 3 \quad -$		$\left \begin{array}{c} 3 \quad 5 \\ 1 \quad 2 \\ 6 \quad 7 \end{array} \right -$

亦可分用两行谱, 如:

拉弦乐器	(二胡、中胡)	或	(板胡、二胡、中胡)
	$\text{I} \left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$		$\left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$
	(一、二提琴、中提琴八度)		(一、二提琴、中提琴)
	$\text{II} \left \begin{array}{c} \underline{6.5} \quad \underline{3.2} \end{array} \right 5 \quad -$		$\left \begin{array}{c} 3 \quad 5 \\ 1 \quad 2 \\ 6 \quad 7 \end{array} \right -$

(3) 缩谱例之二: 缩谱联合谱表亦可不按乐器分类组合而采取如下方式:

旋律 $\text{I} \parallel$, 伴奏 $\text{I} \parallel$, 低音 \parallel , 打击乐 \parallel

等形式组合如缩谱联合谱表例 2:

(笛、板胡、二胡)

tr

旋 律

I \parallel $\dot{3}$ — | $\dot{3}$ — | $\dot{2}$ — | $\dot{2}$ — |

II \parallel $\dot{3}$ /// — | $\dot{3}$ /// — | $\dot{2}$ /// — | $\dot{2}$ /// — |

(扬琴、琵琶)

(笙、中阮、中胡)

伴 奏

\parallel $\dot{1}$ $\frac{5}{3}$ — | $\dot{1}$ $\frac{5}{3}$ — | $\dot{7}$ $\frac{5}{2}$ — | $\dot{7}$ $\frac{5}{2}$ — |

(大提琴、低提琴)

低 音

\parallel $\dot{1}$ — | $\dot{1}$ — | $\dot{5}$ — | $\dot{5}$ — |

(大镲、小镲)

打击乐

\parallel XXX XX | XX XX | XXX XX | XX XX |

//tr

旋 律

\parallel $\dot{5}$ — | $\dot{5}$ — | $\dot{5}$ — | $\dot{5}$ — |

\parallel 5 5 6 5 3 | 2 2 3 2 1 | 3 3 5 7 5 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ |

伴 奏

\parallel $\dot{1}$ $\frac{5}{1}$ — | $\dot{1}$ $\frac{5}{1}$ — | $\dot{1}$ $\frac{5}{1}$ — | $\dot{1}$ $\frac{5}{1}$ — |

低 音

\parallel $\dot{1}$ 0 3 | $\dot{5}$ 0 5 | $\dot{3}$ 0 5 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ |

打击乐

\parallel XXX XX | XXX XX | XXX XX | X X |

(六) 各种乐器演奏符号说明

二 胡

符 号	名 称	说 明
┐	拉 弓	亦称出弓, 即弓自左向右→
┌	推 弓	亦称入弓, 即弓自右向左←
—	连 弓	即连线以内的音用一弓奏完
▲	顿弓、跳弓	
┐┌	连 顿 弓	用一弓奏完连线内的顿音
ㄥ	颤 弓	亦称抖弓
九	抛 弓	是跳弓一类的弓法
一	一 指	即食指
二	二 指	即中指
三	三 指	即无名指
四	四 指	即小指
tr	颤 音	长颤音可写成tr~~~~

符 号	名 称	说 明
○	泛 音	自然泛音
◇	泛 音	人工泛音
+	拨 奏	手指拨弦或弹弦
↗↗	上 滑 音	由低音滑向高音
↘↘	下 滑 音	由高音滑向低音
~	连 线 滑 音	如 <u>3 5</u> 或 <u>7 2 7 6</u> 。
↘↘	垫 指 滑 音	
~	大 上 滑 音	滑音超过三度的叫大滑音
~	大 下 滑 音	
↪	下 回 转 滑 音	
↩	上 回 转 滑 音	
ㄟ	上 颤 音	
ㄟ	下 颤 音	
0	空 弦	
内	内 弦	
外	外 弦	

符 号	名 称	说 明
,	间 歇 记 号	
ㄣ	甩 弓 记 号	
5		在二胡曲中为不揉弦记号

喷 呐

符 号	名 称	说 明
止	齿 音	上牙轻轻颤动哨片，使之发出颤动。
*	花 舌 音	又称嘟噜，舌尖虚抵上腭，用吹气振动舌尖，使其发出快速而均匀碎音。
○	泛 音	指筒音和第一孔的高八度超吹。
⊕	苦 音	发音时用苦的口形，将气冲入哨片而得音。
⊙	气 顶 音	通过吹气和控制在本音孔上发出比本音高（或低）半音、全音、甚至一个小三度音程。
ㄣ	气 拱 音	一般用来模拟人的笑声或类似人的笑声的音响效果。

符 号	名 称	说 明
↗↘	滑 音	
	箫 音	发音柔和、圆润、似若洞箫。
	弹 音	用唢呐模拟三弦弹奏的声音。又称三弦音

笙

符 号	名 称	说 明
—	连 线	
—	保 持 音	
>	强 音	
∨	换 气	
ㄣ	软单、双舌	
▽	中单、双舌	

符 号	名 称	说 明
▼	硬 单、双 舌	
喉舌	喉 舌	
*	花 舌	
tr	颤 指	
~~~~	上 历 音	
~~~~	下 历 音	
↗	上 抹 音	
↘	下 抹 音	
丁	打 音	
单	单 音	
和音	传 统 和 声	
单、和音	单音和音结合	

扬

琴

符 号	名 称	说 明
↑、c	右 笏	
↓、o	左 笏	
↑ ↓		先右后左交替演奏
↓ ↑		先左后右交替演奏
///	轮 音	
↑ (×)	单弹轮 (左)	
↓	单弹轮 (右)	
↗	上 滑 弹	
↘	下 滑 弹	
{	琶 音	
▼	顿 音	
⊥	压 音	
○	泛 音	
+	笏 尾 拨 弦	

符 号	名 称	说 明
□	指 甲 拨 弦	
+ /	笏尾上行刮奏	
\ +	笏尾下行刮奏	
□ /	指甲上行刮奏	
\ □	指甲下行刮奏	
丰	浪竹(长弹轮)	
↔		从起到止全用轮音演奏
✕		指甲上下行刮奏同时进行
+ ↔ +		从起到止全用笏尾拨弦
+ ✕		笏尾上下行刮奏同时进行
连打	连 打	
衬音	衬 音	
‡	双 弹 轮	
单坐音	单 坐 音	
三坐音	三 坐 音	

符 号	名 称	说 明
“(、)”		记在音符左边用左杆击奏；记在右边用右杆击奏如：
		“ $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}\right)$ ” ⁵ 用左杆， ³ 用右杆。又如“ $\begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$ ” ² 用右杆， ⁵ 用左杆。
抓弦音		用左抓、右抓、两手抓
又	八度双音	

琵琶

(一)弦序符号表

符 号	弦 名	说 明
一	子 弦	
	中 弦	
三	老 弦	
×	缠 弦	
()	空 弦	

注：弦序符号写在音符下方

(二) 指法符号表

符 号	指 名	说 明
一	食 指	
二	中 指	
三	无 名 指	
四	小 指	
o	大 指	

注：指序符号写在音符左上方或上方。

(三) 右手基本指法表

符 号	名 称	说 明
\	弹	食指自右向左弹出
==	双 弹	食指自右向左弹出，同时弹相邻两弦如得一声
ㄣ	小 扫	食指自右向左弹出，同时弹相邻三弦如一声
ㄣ	扫	食指自右向左弹出，同时弹四弦如一声
ㄣ	大 扫	小、名、中、食四指由左向右扫出

符 号	名 称	说 明
)	抹	食指自左向右将弦抹进
⋈	临	从内弦到外弦作一次慢弹的动作如琵琶音
/	挑	大指自左向右挑弦
//	双 挑	大指自左向右挑相邻两弦如一声
⋈	小 拂	大指自左向右挑相邻三弦如一声
⋈	拂	大指自左向右挑四弦如一声
⋈	大 拂	食、中、名、小四指自左向右将弦撇进
(勾	大指自右向左勾弦
⋈	挂	从外弦到内弦作一次慢挑的动作如琵琶音
<	剔	中指自右向左弹出
>	中 指 抹	中指自左向右抹进
k	摇 指	食、中、名、小各指均能用指甲偏峰或侧峰急速来回拨弦
八	分	大指挑、食指弹，同时发声
()	撮	大指勾、食指抹，同时发声

符 号	名 称	说 明
ㄣ	扣	大指勾、食指弹同时发声
ㄤ	扣 双	大指勾、食指双弹三条弦同时发声
ㄨ	倒 分	大指挑外弦,中指剔内弦,两指作分
///	滚	急速连续弹、挑发音圆捷
ㄣ	弹 剔 双	食指弹、中指剔”同时发声
ㄣ	双 抹	食指抹、中指“中指抹:同时发声
ㄣ	三 分	大指挑、食指弹,中指剔三条弦同时发声
() ㄣ	三 摭	大指勾、食指抹,中指“中指抹”三条弦同时发声
ㄣ	三 扣	大指勾、食指弹,中指剔三条弦同时发声
/二	分 双	大指挑、食指双弹,三条弦同时发声
☆	轮	食、中、名、小四指依次弹出,大指挑进得五声为轮,下出轮反之
☆----	长 轮	两个以上的轮连接在一起称长轮,下出轮反之
+	半 轮	食、中、名、小依次弹出得四声,下出轮指序反之
++++	四 指 长 轮	食、中、名、小依次弹出循环两次以上称四指长轮
△	三 指 轮	食指弹、中指剔、大指挑得三声

符 号	名 称	说 明
△----	三 指 长 轮	两个以上三指轮连接在一起称三指长轮
※----	轮 带 双	轮指时第一个食指双弹然后中、名、小、大紧跟作轮单弦
※	轮 双	同时轮两条弦
十	半 轮 双	同时轮两条弦
⊗	满 轮	同时轮四条弦
⋈----	轮 带 扫	轮指时第一个食指作扫，然后中、名、小、大紧跟作轮单弦
⋈----	轮 带 拂	轮指时第一个用大指拂，然后食、中、小、大作轮单弦
L	拍	大指将弦勾起即放，重声作断弦声，轻声成乐音
K	提	大指、食指提起一弦即放，重声作断弦声，轻声成乐音
⋈	摘	大指抵住近缚弦处的弦食指在下面弹如勾之声
卜	弹 面 板	食指或大指用指甲面用力的弹击面板
⊕	轮 板	小、名、中、食四指在面板上作轮
合	人 工 泛 音	左手按音位，右手用小指外侧虚按在有效弦长的 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{2}{3}$ 处，食指同时弹弦得人工泛音

注：右手基本指法写在乐谱音符正上方

(四) 左手指法符号表

符 号	名 称	说 明
◆	吟、揉	按弦在音位上作摇动，发出波音效果，（写在音符下方）
↶	带	右手在前面一个音符弹后左手按指带起所发之音
↷	撇	左手指尖搔弦得声
♠	打	用左手指尖打击音位发音
↘	推、拉	推弦向右使弦音增高为推，拉弦向左使弦音增高为拉
→	绰、注	从低音位滑到高音位为绰，从高音位滑到低音位为注
⤿	压	手指用力压弦使弦音增高
↗	撞	急速的推复或拉复，一般用于品上
tr	颤音	右手作长轮或长滚时，左手按音的下方指作连续打击
○	泛音	左手虚按泛音位上，右手拨弦发音
⤿	虚按	左手浮按弦不实按音位，同时右手弹奏它发的音不是纯乐音
+	煞	左手指甲抵弦身，右手弹得煞声，它发的音不是纯乐音

符 号	名 称	说 明
ㄣ	绞 二 弦	把二条弦相互交绞,用手弹得之声,它发的音不是乐音
ㄣ	绞 三 弦	把三条弦相互交绞,用右手弹得之声,它发的音不是乐音
ㄣ	绞 四 弦	把四条弦相互交绞用右手弹得之声,它发的音不是乐音
〕〔	并 二 弦	把二条弦并在一起,用右手弹得之声,它发的音不是乐音
〕〔	并 三 弦	把三条弦并在一起,用右手弹得之声,它发的音不是乐音
〕〔	并 四 弦	把四条弦并在一起,用右手弹得之声,它发的音不是乐音
ㄣ	勒	左手食指和中指(或名指和中指)将弦挟着滑动
≈	同 轮 板	在右手挟扫或扫拂散音同时用左手小、中、名、食指端次第击板如马蹄声
ㄣ	伏	右手弹后,左手或右手手指掩住弦身的振动,使音截然而止
	注:	煞(一)音以上的符号,均记写在音符正上方。 绞二弦(ㄣ)以下的符号,均记写在音符正下方。
()八	汇 组 指 法	即将两种以上基本指法连接起来,在一个乐句或一个乐段中使用。

箏

符 号	名 称	说 明
L	托	大指向外拨弦
┐	劈	大指向里拨弦
\	抹	食指向里拨弦
/	挑	食指向外拨弦
∩	勾	中指向里拨弦
∪	剔	中指向外拨弦
夕	提	名指向里拨弦
㇏	拇 指 摇	拇指连续里外拨弦
㇏	食 指 摇	食指连续快速拨弦
㇏	小 撮	同时用托、勾得双音
㇏	反 撮	同时用劈、剔得双音
(㇏)	小撮闷指	小撮后立即用左手掌捂琴弦，闷住余音
㇏	揉	右手拨弦，左手在该弦上轻快的连续颤动
○	泛 音	右手拨弦时，左手食指轻触该弦泛音点

符 号	名 称	说 明
扌	扣 摇	左手拇指紧扣弦，然后由近琴码处逐渐向右移动，同时右手作拇指摇
ノ	滑 音	
八	历 音	
⊕		右手弹奏时，左手食指按码
ㄥ	双 托	大指向外拨两弦
ㄣ	双 劈	大指向里拨两弦
//	双 挑	食指向外拨两弦
ㄣ<	游 摇	大指从近筝柱处逐渐摇向靠右前梁处
↓	打 弦	

笛 子

符 号	名 称	说 明
▼	顿 音	要求演奏时值短促。一般用吐的方法来演奏。吐音分单吐(突、突、突...)双吐(突库突库)、三吐(突突库、突库突)三种
✱	花 舌	用气冲击舌尖急速颤动,便发出碎音效果
· 2	垛 音	如“ $\overset{\cdot}{1}3$ ”:演奏时将3音至 $\dot{1}$ 音音孔全部开放,同时猛闭 $\dot{1}$ 、7、6、5、4几个音孔,即奏出垛音。
↗↘	滑 音	从某一音向上或向下滑至另一音。
八	历 音	从某一音起快速演奏的一段级进装饰音。
tr	指 颤 音	如“ $\overset{tr}{2}$ ”奏成“ <u>23232323</u> ”。
丁	打 音	如“ $\overset{丁}{2} \overset{丁}{2} \overset{丁}{2} \overset{丁}{1}$ ”奏成“ $\overset{1}{2} \overset{1}{2} \overset{1}{2} \overset{1}{1}$ ”。
~	虚指颤音	如“ $\overset{\sim}{2}$ ”,手指按在“2”音孔约一半的位置上快速扇动。
飞	飞指颤音	上手或下手在笛子上三孔或下三孔快速左右连续移动所奏出的效果。

说明: 各种民族乐器技法的演奏符号相当复杂, 这里概括的并不全, 而且未经全国专门会议讨论订正, 上面符号只是根据我社出版物汇中整理的很不完善的一份材料, 只供参考。

器乐曲简谱记谱规格

(补充材料)

笛子

符 号	名 称	说 明	曾用名
()	连 线	连线内的音要吹得连贯圆滑。	
˙	顿 音	短促而有力的断奏。一般用吐音演奏。如 $\overset{\vee}{1} \overset{\vee}{1}$ 奏成 <u>10 10</u> ; $\overset{\vee}{1} \overset{\vee}{1}$ 奏成 <u>1.0 1.0</u> 。	
—	保持音	强奏并充分保持时值。	
>	强 音	特别加强的吹奏。	
丁或 ˙	单 吐	舌尖在口腔内连续快速地发出“吐……”的声音，奏出的音短促而富有弹性。	
丁K或 ˙	双 吐	舌尘在口腔内连续快速地发出“吐苦吐苦……”的声音，奏出的音短促而富有弹性。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
TTK TKT或 ,	三 吐	舌尖在口腔内连续快速地发出“ <u>吐吐苦</u> ……”或“ <u>吐苦吐</u> ……”的声音，从而奏出短促而富有弹性的音。	
↗ ↘	滑 音	由某音向上或向下滑至另一音。	
/ \	历 音	从某音上的装饰音开始，急速向上或向下以自然音阶级进奏到某音，/为上历音，\为下历音。 如 $\overset{5}{\text{t}} \sim 1 -$ ，奏成 $\overset{\frown}{567111} 1$ ； $\overset{5}{\text{t}} \backslash 1 -$ ，奏成 $\overset{\frown}{54321} 1$ 。	
~	刹 音	在本音吹出同时，迅速按闭装饰音到本音之间的各音孔所得之音。	
↺	揉 音	在指滑的基础上，上滑和下滑紧密结合起来，迅速地连续循环滑动。如 $1 -$ ，奏成 $\overset{\frown}{13131} 1$ 。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
J	打 音	用按本音孔的手指与以下的手指迅速在音孔上打一下或打二下以上的为打音。如 $\underset{\text{丁}}{1\ 1}$ 的单打音为 $\underset{\text{丁}}{1\overset{7}{1}}$ ；复打音为 $\underset{\text{丁}}{1\overset{7}{1}\overset{7}{1}\overset{7}{1}}$ 。	
W	上波音	由短的辅助音组成的装饰音。辅助音在上的为上波音。如 $\overset{W}{1}$ ，奏成 $\overset{\frown}{1\ 2\ 1}$ 。	琶 音
W	下波音	由短的辅助音组成的装饰音。辅助音在下的为下波音。如 $\underset{W}{1}$ ，奏成 $\underset{\cdot}{\overset{\frown}{1\ 7\ 1}}$ 。	琶 音
∞	回 音	由上面的辅助音到主音，再到下面的辅助音，再到主音。如 $\overset{\infty}{1}$ ，奏成 $\overset{\frown}{2\ 1\ 7\ 1\ 1\ 1}$ 。	
tr	指颤音	连续的开按本发音孔上方的一或二个音孔，使本音与其上方的二度或三度音迅速而平均的相互出现。如 $\overset{tr}{1}$ ，奏成 $\overset{tr}{1\ 2\ 1\ 2\ 1\ 2}$ ； $\overset{tr_3}{1}$ ，奏成 $\overset{tr_3}{1\ 3\ 1\ 3\ 1\ 3}$ 。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
tr 飞	飞指颤音	吹奏时，手指在所开放的音孔上快速左右滑动，如第三孔的飞指颤音是用右手在第三孔上（同时右手中指在第二孔上、无名指在第一孔上）左右来回飞速滑动产生的效果。	
~~~~	虚指颤音	手指在发音孔上面虚按颤动，使声音产生波动。	指震音
⊗	喉 音	用气冲击小舌，使之快速均匀地抖动，产生一种呼气与小舌相碰的“呼呼”声与笛音揉在一起的效果。	
☆	花舌音	用气冲击舌尖急速颤动，发出碎音效果。	嘟 噜
。	泛 音	运用气息的高度控制，利用自然泛音列的发音原理奏出的音。	

# 笙

符 号	名 称	说 明	曾用名
—	连 线	连线内的音要吹的连贯圆滑。	
—	保持音	奏出的音充分保持时值。	
>	强 音	特别加强的吹奏。	
V	换 气		
∩	软 单	舌尖顶在上腭上，依靠气息的冲击，快速地发出“冷冷冷冷”的声音效果。	
▽	中 单	舌尖顶在上牙和上牙床之间的位置上，依靠气息的冲击，快速地发出“打打打打”的声音效果。	
▼	硬 单	舌尖顶在上牙和下牙中间，依靠气息的冲击，快速发出“邓邓邓邓”的声音效果。（以上三种奏法均可用双舌吐音和三舌吐音。）	

符 号	名 称	说 明	曾用名
呼 舌	呼 舌	吹奏时用鼻子呼吸。喉部肌肉放松，舌尽量往回缩，用舌根带动整个舌来回迅速地悬空抽动，利用舌的运动，在口腔内扇起均匀的气流，使笙簧舌震动，发出柔和而均匀的波状音。	喉 舌
✱	花 舌	花舌是在吹奏中用利呼出和吸进的气流对舌的冲击，使舌尖、舌边及舌的前半部在口腔内震动，造成某一音的慢、快、轻、重等碎音的一种奏法。	嘟 噜
颤 音	颤 音	利用人的喉、舌及腹部的运动激起强弱均匀的气流，震动簧片而发出的揉音效果。笙的颤音分喉颤音、舌颤音、腹颤音三种。	
tr	颤 指	手指在按孔上作快速的开闭，形成颤音。如 5 ^{tr} ，奏成 (i) tr i <u>55555555</u> ；6 [—] ，奏成 <u>66666666</u> <u>66666666</u> 。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
/ \	历 音	从一个音急速地向上或向下连续级进的装饰音。如 $\overset{5}{\underset{\cdot}{i}}$ (上历音), 实际效果是 $\overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}$ 。 $\underset{\cdot}{i} \underset{\cdot}{5}$ (下历音), 实际效果是 $\underset{\cdot}{i} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{i}$ 。	
↗ ↘	抹 音	靠手指在音孔上逐渐开放和逐渐按闭, 使某音向上或向下滑至另一音。分上抹音和下抹音两种。	
J	打 音	在本音出现的同时, 根据指法的方便, 用其它几个音来衬托本音。打音分音头打音, 重打音和润饰性的打音几种。如重打音的记谱: $\overset{\downarrow}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\downarrow}{\underset{\cdot}{1}} \mid \overset{\downarrow}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\downarrow}{\underset{\cdot}{3}} \mid$ 实际效果是 $\begin{array}{cc cc} \underset{\cdot}{3} & \underset{\cdot}{1} & \underset{\cdot}{2} & \underset{\cdot}{3} \\ \underset{\cdot}{i} & \underset{\cdot}{3} & \underset{\cdot}{3} & \underset{\cdot}{i} \\ \underset{\cdot}{1} & \underset{\cdot}{7} & \underset{\cdot}{1} & \underset{\cdot}{1} \\ \underset{\cdot}{6} & \underset{\cdot}{\phantom{7}} & \underset{\cdot}{7} & \underset{\cdot}{6} \\ \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{0}} & \underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{0}} & \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{0}} & \underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{0}} \end{array}$	打 指
锯 气	锯 气	一吹一吸, 吹吸交替, 发出嗖的声音, 其效果近似拉锯声。	

符 号	名 称	说 明	普 用 名
顿 气	顿 气	是用下巴的弹动吹奏出来的一种技巧，其效果近似“单吐”音，但比“单吐”力度要大。	
刹 气	刹 气	近似双吐的效果，但比双吐更火爆。（以上顿气、刹气两种奏法，实属吐舌音的吹奏范畴，亦可不另立符号标志）。	
单	单 音	单音进行的旋律。	
和 音	和 音	旋律音上加传统和声。	
(五八)		<p>为传统和声，既在旋律音上加</p> <p style="text-align: center;">(五、八)</p> <p>五度八度音。如 5 6 3 —</p> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> <p>即 $\begin{array}{c} \dot{5} \\ 2 \end{array} \begin{array}{c} \dot{6} \\ 3 \end{array} \begin{array}{c} \dot{3} \\ 7 \end{array} -$</p> <p>$\begin{array}{c} \dot{5} \\ 5 \end{array} \begin{array}{c} \dot{6} \\ 6 \end{array} \begin{array}{c} \dot{3} \\ 3 \end{array}$</p> <p>$\begin{array}{c} \dot{5} \\ 2 \end{array}$</p> <p>即 5 — — —。</p> <p>$\begin{array}{c} \dot{2} \\ 5 \end{array}$</p> </div> <div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <p>(五、八)</p> <p>, 5 — — —</p> <p>5</p> </div> </div>	
(五)		<p>在旋律音上面加五度音。如：</p> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> <p>(五)</p> <p>$\overbrace{1\ 2\ 3} -$</p> </div> <div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <p>即 $\begin{array}{c} 5\ 6\ 7 \\ 1\ 2\ 3 \end{array} -$</p> </div> </div>	

符 号	名 称	说 明	曾用名
(四)		在旋律音下面加四度音。如： $\begin{array}{c} \text{(四)} \\ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} - \end{array} \quad \text{即} \quad \begin{array}{c} \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} - \\ 5 \ 6 \ 7 \end{array}$	
(三)		在传统和声的基础上加自然体系三度音。如： $\begin{array}{c} \text{(三)} \\ \dot{5} \\ 5 \end{array} \quad \text{即} \quad \begin{array}{c} \dot{5} \\ 2 \\ 5 \end{array}, \quad \begin{array}{c} \dot{6} \\ 3 \\ 6 \end{array} \quad \text{等。}$	
(大三)		在传统和声基础上加大三度音。如： $\begin{array}{c} \text{(大三)} \\ \dot{6} \\ 6 \end{array} \quad \text{即} \quad \begin{array}{c} \dot{3} \\ \sharp 1 \\ 6 \end{array}, \quad \begin{array}{c} \text{(大三)} \\ 2 \\ \end{array}$ $\begin{array}{c} \dot{2} \\ 6 \\ \sharp 4 \\ 2 \end{array}$	
(七)		在传统的和声基础上加自然体系的三度与七度音。如： $\begin{array}{c} \dot{3} \\ \dot{2} \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{array}$	

## 喷 呐


符 号	名 称	说 明	曾用名
—	连 线	连线内的音除第一音用“吐奏”外，其他音要求奏得连贯。	
—	保持音	保持音发音要求结实而丰满。	
V	换 气	在“V”处换气。	
∇	循环换气	鼻吸口吹不间断的演奏。	
▼	顿 音	发音短促而轻快。	
T	吐 音	发音时用“吐”字的舌头动作，将气冲入哨片而得音。	
K	苦 音	发音时用“苦”字的口形，将气冲入哨片而得音。	
✱	花舌音	又称“嘟噜”。舌尖虚抵上腭至牙根部位，吹气震动舌尖，使其发出快速而均匀的碎音。花舌音分为长、短花舌，滑音花舌和花舌指颤音相结合的花舌等四种。	





符 号	名 称	说 明	常用名
。	泛 音	指筒音和第一孔的高八度超吹。	
勺	气断音	也称气拱音。一般用来模拟人的笑声或类似人的笑声的音响效果。	
一、二... ...七、八	借孔音	发本音时，不是在原位音孔吹出，而是借用比本音高或低的音孔吹出。一、二、……七、八数字表示借用自下而上的孔别。	
↗	气吐音	在保持吹奏状态的情形下，通过舌头的后缩和前推动作，迅速而敏捷地将气息压入哨片而得音。	
ㄣ	弹舌音	用“吐噜”的舌尖动作，将气冲入哨片而得双音。	

符 号	名 称	说 明	常用名
箫 音	箫 音	用上下唇控制哨片，使哨片张口变小，略为增加吹气而得音。记谱时，凡箫音乐段，用“箫音起”和“箫音止”字样标记。	
三弦音	三弦音	吹奏三弦音时，舌头动作有三种：即单吐、正三吐和反三吐。发音要求清脆、明快，具有弹拨琴弦的效果。近似三弦弹奏的声音。记谱时，凡三弦音乐段，用“三弦音起”和“三弦音止”字样标记。	
⊗	喉 音	用喉头所发出“呜呜”之声震动哨片，使喉音和喷呐音结合在一起发出一种特殊的音响。	
吹	吹 腔	也叫“高腔音”。全开半孔，用唇和气息控制音高，模仿人声和唱腔。	
卡	卡 腔	卡腔分卡哨卡腔和喷呐卡腔两种，均以人声震动哨片发音。	
口	口 琴	在两小叶铜片中间夹一丝带，用线束紧，含于口中，使气息震动丝带发声。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
˘ ˘	颤 音	“˘”为上颤音，“˘”为下颤音。在技法上分为齿颤和气颤两种。	
tr	指颤音	也叫“指花音”。	
\ /	指颤音	手指在本音孔上快速地颤动一下，使本音产生双音。	
J	手打音	在本音下方一至二或三至四音孔上，用手指同时而迅速的打一下，所发音的音头强劲有力	
└	垫 音	发本音时，急速地启放一下本音上方一音孔或第八音孔，或急速地依次启放一下本音下方至上方一音孔。垫音近似倚音，但比倚音的时值更短。	
⊖	扣指音	发本音时，本音下方音孔全部按住，使其音色与筒音和第一孔音的高八度超吹音色相似。	
˘ ˘	滑 音	此音至彼音不是级进而是滑进，具有圆滑、连贯感。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
	指揉音	指揉音是用指头在本音上方一音孔处作均匀的半孔揉动，使本音产生波状似的滑音效果。	

## 管 子

符 号	名 称	说 明	曾用名
tr	颤 音	颤音通常为大二度，但也有标明其它度数的颤音。如：小三度 (i) tr 等。 6	指 花
	上滑音	由低音滑向高音。滑音过程是前轻后重。	
	下滑音	由高音滑向低音。亦是前轻后重。	
[	垫 音	吹奏本音时，由上方一音孔按指或左手食指极迅速抬动，对本音进行装饰。	
ḡ	溜 音	从本音向低音方向至八音孔，快速演奏一个回转。	

符 号	名 称	说 明	普 用 名
//	双打音	长双打音可写成 //~。用双指有弹性地扇打本音孔和下方一音孔。如演奏正宫调 ( 1 = A ) 的 5 , 即由左手中指和无名指打第七、第六音孔。	
⊗	鼓 音	演奏时只抬起本音孔手指, 其它手指不抬。利用筒音短促的装饰, 造成模仿堂鼓音色的效果。	
!	上跨五音	借用第一音孔演奏正宫调 2̣。 (原由第二音孔演奏) 演奏时上唇稍放松, 含哨位置稍靠里, 以达到音高为适。	
?	下跨五音	借用第一音孔演奏正宫调 6。 (原由第二音孔演奏) 演奏时上唇稍放松, 含哨位置稍靠外, 以达到音高为适。	
✱	花舌音	舌尖虚抵上腭, 在运气过程中, 使其快速颤动, 经舌叶颤动后的气息传至哨片时, 发出快速而有规则的碎音。	嘟 噜

符 号	名 称	说 明	普 用 名
丁	单吐音		
丁 K	双吐音		
止	齿 音	齿音连续使用即成齿颤音，写成止 _w 。将上唇垫在上牙与哨片之间，上牙轻轻颤动，使之上 _w 发出如：2 等于 <u>2 3 2 .</u> ，音 2 等于 <u>2 3 2 3 2 3 2</u> 之音。	
止 _w	齿滑音	齿音与下滑音同时配合应用。	
⊖	潮 音	嘴唇放松，利用右大来指回运动，配合运气，作大幅度舌吐动作。演奏吞的动作时发音，吐的动作时不发音。	
Φ	打跨五音	上跨五音或下跨五音与双打音同时配合使用。	
⊙—	箫 音	嘴唇紧紧控制哨面，小腹肌内绷紧。用口腔压力把气息从哨口压出。发音圆润、柔和，似若洞箫。	卡 音

# 柳 琴

## (一) 弦 序

符 号		名 称	旧 名
线 谱	简 谱		
—	—	第一弦 ( $d^2$ )	子 弦
		第二弦 ( $g^1$ )	中 弦
≡	≡	第三弦 ( $d^1$ )	老 弦
x	x	第四弦 ( $g$ )	缠 弦
( )	( )	空 弦	空 弦

弦序符号记写在音符下方。

## (二) 指 序

符 号		名 称
线 谱	简 谱	
1	一	食 指
2	二	中 指
3	三	名 指
4	四	小 指
o	o	大 指

指序符号记写在音符的左上方。

### (三) 右手指法符号


符 号	名 称	说 明	曾用名
\	弹	拨子向左下弹弦。	
/	挑	拨子向右上挑弦。	
≡	双 弹	拨子同时弹两根弦，得双音。	
//	双 挑	拨子同时挑两根弦，得双音。	
	扫	拨子由右向左急弹四根弦，如得一声。	
	拂	拨子由左向右急挑四根弦，如得一声。	
	小 扫	扫三根弦。	
	小 拂	拂三根弦。	
✻	轮	极快的连续弹挑。	
✻—	长 轮	时值较长的轮。	
✻	小 轮	极快的反复弹挑，时值较短。 小轮分为：“三小轮” ( <u>xxx0</u> )、 “四小轮” ( <u>xxxx0</u> ) “五小轮” ( <u>xxxxx0</u> )、 “六小轮” ( <u>xxxxxx0</u> )。 常用的是四小轮和三小轮。	半轮、带轮撮



符 号	名 称	说 明	管 用 名
	小扫拂	连续快速弹挑三根弦。	
	扫 拂	连续快速弹挑四根弦。	
	划	拨子轻而缓地由第四弦划至第一弦，先后共得四声。	琶 音
上		拨子弹弦位置上移。	
下		拨子在紧靠码子的位置弹奏。	
卜	弹面板	右手大指、食指拿好 拨 子 不 动，中指顶住手掌靠近大指第二关节的部位，然后用力向面板弹出。可弹第一弦外侧的面板，也可弹第四弦里侧的面板。	

#### ( 四 ) 左 手 指 法 符 号

符 号	名 称	说 明	管 用 名
↓	打	用左手指尖打击音位发音。	
○	带	右手在前面一个音符弹后，左手按指带起所发之音。有带起按音与带起空弦音两种。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
○	撮	左手指尖撮弦得声。如G调上奏  <u>6</u> <u>6</u> 由食指按 6 的音位, 先由右手弹出第一个 6 音, 接着由左手中指 撮弦得声。	
。	泛音	左手某指虚按琴弦, 右手同时弹弦而得声。	
≡	伏	右手弹后, 左手或右手指掩住弦身的振动, 使音截然而止。	
∞	吟	按弦在音位上作摇动, 发出波音效果。	
↗	推、拉	按弦向右推进或向左拉出, 使弦音增高。	
	推复、 拉复	按弦向右推(左拉)使弦音增高后, 再回复到原音。	
↘	快推拉	在按品之后, 推(或拉)与弹的动作同时进行, 并要用力压弦, 使音立即升高。这样就从该品位的本位音起奏出一个上滑音的效果。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
↖	先推后弹	在奏推拉音之前，手指在压弦的同时，迅速把弦推（拉）到所需的音高上，然后右手再弹弦；在弹的同时将弦用力放回到本位音上。	
↗	上滑音	左手某指按弦后，顺着弦向高音方向滑动而产生类似滑音的效果。	
↘	下滑音	左手某指按弦后，顺着弦向低音方向滑动而产生类似滑音的效果。	

## 琵琶

### （一）弦 序

符 号		名 称	旧 名
五线谱	简 谱		
—	—	第一弦	子 弦
		第二弦	中 弦
≡	≡	第三弦	老 弦
X	X	第四弦	缠 弦
( )	( )	空 弦	空 弦

弦序记号写在音符下方。

## (二) 指 序

符 号		名 称
五线谱	简 谱	
1	一	食 指
2	二	中 指
3	三	名 指
4	四	小 指
♩	♩	大 指

指序记写在音符左上方。

## (三) 把 位

符 号	名 称	说 明
0	相 位	六相十八品为自第一相至第六相
I	第一把	六相十八品为自第一品至第六品
II	第二把	六相十八品为自第六品至第十三品
III	第三把	六相十八品为自第十一品至第十八品
IV	第四把	六相十八品为自第十八品至第二十五品









把位符号都写在把位开始或改换把位之处的音符下面。

#### (四) 右手指法符号

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
\	弹	食指将弦自右向左弹出。	弦、𠂔、单、癸	弹、拨
/	挑	大指将弦自左向右挑进。	𠂔、乚、乙	挑
≡	双 弹	食指自右向左同时弹拨相邻两弦，如得一声。	双	双 弹
//	双 挑	大指自左向右挑相邻两弦，如得一声。	双	双
𠂔	小 扫	食指自右向左弹拨相邻三条弦，如得一声。		
𠂔	小 拂	大指自左向右挑相邻三条弦，如得一声。		
𠂔	扫	食指自右向左急弹四条弦，如得一声。	𠂔、×、弓	划、扫
𠂔	拂	大指自左向右急挑四条弦，如得一声。	弗、𠂔、𠂔、×	拂

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
(	勾	大指自右向左勾弦。	勺、丁	勾、打
)	抹	食指自左向右抹弦。	末、勺	抹、勾
⋈	挂	从里弦到外弦作一次慢弹的 动作，如 琶音。	卜	挂
⋈	临	从外弦到里弦作一次慢挑的 动作，如 琶音。	臣	临
∟	剔	中指将弦自右向左弹出。		
∟	中指抹	中指将弦自左向右抹进。		
lc	摇 指	食、中、名、小各指均能用指甲偏锋或侧锋急速弹抹如滚奏，指序可用 1、2、3、4、标明，旧谱摇指用大指。	𠂇	摇
八	分	大指“挑”，食指“弹”同时发声。	八	分

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
( )	摭	大指“勾”，食指“抹”同时发声。	庠、广	摭
ㄥ	扣	大指“勾”，食指“弹”同时发声。	口	扣
ㄨ	扣 双	大指“勾”，食指“双弹”，三条弦同时发声。	𠂇	扫
ㄨ	倒 分	大指“挑”外弦，中指“剔”里弦，两挑作分。		
///	滚	急速连续“弹”、“挑”，发音圆捷。 (线谱记写在符干上，简谱记写在音符右下方。)	𠂇、𠂇、𠂇	滚
ㄣ	弹剔双	食指“弹”，中指“剔”，同时发声。		
ㄣ	双 抹	食指“抹”，中指“中指抹”，同时发声。		

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
	三 分	大指“挑”，食指“弹”，中指“剔”，三条弦同时发声。		
	三 搯	大指“勾”，食指“抹”，中指“中指抹”三条弦同时发声。		
	三 扣	大指“勾”，食指“弹”，中指“剔”三条弦同时发声。		
	分 双	大指“挑”，食指“双弹”，三条弦同时发声。		
	大 扫	小、名、中、食四指，自右向左将四条弦扫出如一声。		扫
	大 拂	食、中、名、小四指，自左向右将四条弦撇进如一声。		撇




符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
✱	轮	食、中、名、小四指依次弹出,大指挑进,连得五声为“轮”。亦有以小、名、中、食指依次弹出,大指挑进,连得五声为“下出轮”。	合、丰	轮
✱---	长 轮	两个以上的“轮”连接在一起称“长轮”。	𠄎	长 轮
✱	半 轮	食、中、名、小四指依次“弹”出,连得四声(下出轮指序小、名、中、食。)	容	带 轮
✱---	四指长轮	①食、中、名、小四指依次弹出、循环两次以上,称“四指长轮”。 ②食、中、名三指依次弹出,大指挑进,连得四声,循环两次以上。		

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
六	三指轮	食指“弹”，中指“剔”，大指“挑”，连得三声。		
六——	三指长轮	两个以上三指轮连接在一起称“三指长轮。”		
二 ⊗	轮带双	“轮”时第一用食指先“双弹”，然后中、名、小、大紧跟作轮单弦。	双 品 合	双单轮
⊗	满 轮	同时轮四条弦或三条弦。	𪛗 𪛗丰	满 轮
𪛗——	轮带扫	“轮”时第一用食指作“扫”，然后中、名、小、大指紧跟作“轮”单弦。	𪛗 𪛗丰	扫 轮
𪛗...	轮带拂	“轮”时第一用大食指“拂”，然后食、中、名、小指作“轮”单弦。	𪛗合 𪛗丰	扫 轮

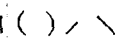
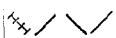
符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
/✱...	挑 轮	大指先“挑”里弦， 然后紧接在外弦作 “轮”。	羊	挑 轮
(✱...	勾 轮	大指先“勾”里弦， 然后紧接在外弦作 “轮”。	勾	勾 轮
(✱...	扣 轮	“轮”时大指和食指 同时作“勾”“弹”， 然后紧接在外弦 “轮”。	扣	扣 轮
L	拍	大指将弦勾起即放， 重声作断弦声，轻声 成乐音。	白	拍
k	提	大指、食指提起一弦 即放，重声作断弦 声，轻声成乐音。	旦	提
卜	弹面板	大指或食、中、名指 的指甲面，在面板上 用力弹击，使作“托” 的声音。		

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
ㄗ	摘	大指抵住近缚弦处的弦，食指在下面弹，如“勾”之声。	卜	摘
𠂔	轮 板	小、名、中，食四指在板面上作轮。		
合	人工泛音	左手按音位，右手用小指外侧虚按在有效弦长的 $\frac{1}{2}$ ， $\frac{2}{3}$ 处，食指同时弹弦得人工泛音，亦可用大指外侧虚按泛音点，食指同时弹。		
上		约在第十一品位处弦身上弹奏，出音较柔和。		
中		约在第二十三品位处弦身上弹奏，出音较清柔。		
下		约在距离复手二公分左右处的弦身上弹奏，出音较坚实，音量则稍小些。		

右手基本指法记写在乐谱音符上方。

 泛组指法 右手除基本指法外，还有一种汇组指法。

即将两种以上基本指法连接起来，成为一组指法，在一个乐句或一个乐段中使用。

如   等。

### (五) 左手指法符号

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
◆	吟揉	按弦在音位上左右摇动，发出波音效果。 (记在音符下方)	𠂇、𠂈、广	吟、揉
←~~~~→	摆	按指左右摆动，比吟、揉的波音大，如“推复”、“拉复”两种指法结合。	四	摆
↙	带	右手在前面一个音符弹后，左手按指带起所发之音。有带起按音与带起空弦音两种。	巾、𠂇、世、\	带、带起
↘	撇	左手指尖搔弦得声。	文、爪、乙、虫	撇、搔、抓
●	打	用左手指尖打击音位发音。	丁、𠂇、\	打、捺

符号	名称	说明	旧谱符号	旧谱名称
↪	推、拉	按弦向右推进或向左拉出，使弦音增高。右手必需标明指法，不标者为虚音。	扌、佳、 𠂇、立、 𠂇、儿	推、拉、挽
	推复、 拉复	按弦向右推（左拉）使弦音增高后，再回复到原音。右手必需标明指法，不标者为虚音。		
→	绰、注	从低音位滑到高音位称“绰”；从高音位滑到低音位称“注”。右手必须标明指法，不标者为“虚绰”、“虚注”。曾用符号“一”、“→”。	卜、主、 佳、艮	绰、注、 进、退、
↩	压	手指用力压弦，使弦音升高。然后即回复到本位音。	𠂇、立	撞
↗	快推拉	右手先弹本音，左手同时推（拉）使弦音升高，得上滑音。		

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
↘	先推后弹	左手先推（拉）弦到所需音高上，然后右手再弹弦；在弹的同时，左手将弦放回到本位音，得下滑音。		
ㄥ	勒	左手食指和中指（或名指和中指）将弦夹着滑动，用右手弹得之声。音符用斜线销去。		勒
tr	颤	右手作“长轮”或“长滚”时，左手按音指的下方指作连续打击下方音位。	一	颤
。	泛 音	左手指浮点在泛音位处，同时右手指触弦发音。	乏，乙	泛 音
（	虚 按	左手指浮按弦，不实按音位，同时右手弹奏，它发的音不是纯乐音，故在音符上用斜线销去。	虔	虚 按

符 号	名 称	说 明	旧谱符号	旧谱名称
上	煞	左手指甲抵弦身，右手弹得煞声，它发的音不是纯乐音，故在音符上加用斜线销去。	𠂇、×、甲	煞 弦
		以上符号记写在音符正上方		
天 天 天	绞二弦 绞三弦 绞四弦	把两条弦相互绞。 把三条弦相互绞。 把四条弦相互绞。  用右手弹得之声，它发的音不是纯正的乐音，故在音符上用斜线销去。		
二 三 四	并二弦 并三弦 并四弦	把两条弦并在一起。 把三条弦并在一起。 把四条弦并在一起。  用右手弹得之声，它发的音不是纯正的乐音，故在音符上用斜线销去。		



符号	名称	说明	旧谱符号	旧谱名称
∩	同轮板	在右手夹扫或扫拂散音，同时用左手小、中、名、食四指端次第击板，如马蹄声。	𠂔 反	同轮板 马蹄声
≡	伏	右手弹后，左手或右手手指掩住弦身的振动，使音截然而止。	p	伏 抑
		以上符号记写在音符正下方。		

## 中 阮、大 阮

### (一) 弦 序

符 号		名 称
线 谱	简 谱	
—	—	第 一 弦
		第 二 弦
≡	≡	第 三 弦
x	x	第 四 弦
( )	( )	空 弦

弦序符号记写在音符下方。

## (二) 指 序

符 号		名 称
线 谱	简 谱	
1	一	食 指
2	二	中 指
3	三	名 指
4	四	小 指
o	o	大 指

指序符号记写在音符的左上方。

## (三) 右手指法符号

符 号	名 称	说 明	常用名
\	弹	食指向左下弹弦。	
/	挑	大指向右上挑弦。	
≡	双 弹	食指向左下同时弹拨 相 邻 两弦，如得一声。	
∥	双 挑	大指向右上同时挑相邻两弦，如得一声。	
⌘	小 扫	食指向左下弹拨相邻三条弦，如得一声。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
	小 拂	大指向右上挑相邻三条弦，如得一声。	
	扫	食指向左下急弹四条弦，如得一声。	
	拂	大指向右上急挑四条弦，如得一声。	
	勾	大指向左下勾弦。	
	抹	食指向右上抹弦。	
或 ↗	上 划	从里弦到外弦作一次慢弹的动作，如琶音	琶 音
↓	下 划	从外弦到里弦作一次慢挑的动作，如琶音。	
↙	剔	中指将弦向左下弹出。	
↘	中指抹	中指将弦向右上抹进。	
///	滚	急速连续“弹”“挑”，发音圆捷。	
ㄥ	摇	食、中、名小各指均能用指甲偏峰或侧峰急速弹挑，如滚奏。	

符 号	名 称	说 明	普 用 名
✱	轮	食、中、名、小四指依次弹出，大指挑进，连得五声。	
✱	半 轮	食、中、名、小四指依次弹出，大指挑进，连得四声。	
( )	摭	大指“勾”食指“抹”，同时发声。	
八	分	大指“挑”，食指“弹”，同时发声。	
人	扣	大指“勾”食指“弹”，同时发声。	
ㄨ	摘	大指抵住近缚弦处的弦，食指在下面弹，如“勾”之声。	
ㄨ	摘 弹	大指抵住近缚弦处的弦，食指在下面同时弹拨相邻两弦，外弦如“勾”之声，里弦为旋律音。	
≡≡	伏		
右卜	弹面板	大指或食、中、名指的指甲面，在面板上用力弹击。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
右 Q	拍面板	食、中名指的指肚，在面板上拍击。	
上		在弦身上方位置弹奏。	
下		在弦身下方位置弹奏。	

#### (四) 左手指法符号

符 号	名 称	说 明	曾用名
。	泛 音		
↓	打	用左手指尖打击音位发音。	
)	擞	左手指尖搔弦得声。	
→	滑 弦	按弦由低音滑向高音或由高音滑向低音。	
↘↗	快 滑	按弦由高音急速滑向低音或由低音急速滑向高音。	
↪↩	推 拉	按弦向右推进或向左拉出，使弦音增高。	
	推复、拉复、	按弦向右推（左拉）使弦音增高后，再回复到原音。	

符 号	名 称	说 明	曾用名
↗	快推拉	右手先弹本音，左手同时推（拉）使弦音升高，得上滑音。	
↘	先推后弹	左手先推（拉）弦到所需音高上，然后右手再弹弦；在弹的同时，左手将弦放回到本位音，得下滑音。	
左卜	弹面板	食、中、名指的指甲面，在面板上弹击。	
左Q	拍面板	食、中、名指的指肚，在面板上拍击。	
∞	吟	按弦在音位上作摇动，发出波音效果。	

☐ 汇组指法：右手除基本指法外，还有一种汇组指法。即将两种以上基本指法连接起来，成为一组指法，在一个乐句或一个乐段中使用。

如  、  等。

## 扬 琴

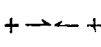



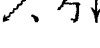






符 号	名 称	说 明	曾用符号
1 ---	左 竹	用左手所持琴键击弦。	ㄥ、\

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
↑	右 竹	用右手所持琴键击弦。	C、/
1↑	左竹法	先左后右交替演奏。	
↑1	右竹法	先右后左交替演奏。	
///	轮 音 ( 又称轮 竹 或 密 竹 )	双键快速交替演奏产生的碎音。	O、crp
///→← ///	连 轮	从起到止全用轮音演奏：前者表示开始，后者表示结束。	
⊥	左 弹 轮 ( 又称左 颤 竹 )	用左竹奏短时值的碎音。	⊥、⊥ CY
⊥	右 弹 轮 ( 又称右 颤 竹 )	用右竹奏短时值的碎音。	⊥、K DY
⊥	双 弹 轮 ( 又称双 颤 竹 )	用双竹同时细密地颤动琴弦：一般常用左竹颤动，右竹单打音头。	W、丰
又	八度双音	本音与其低八度音同时奏出。	友
又→←又	连续八度	从起到止全用八度双音演奏：前者表示开始，后者表示结束。	

符 号	名 称	说 明	替 用 号
↗	上 滑 (又称上滑竹、上滑音或下滑滚)	由低音滑向高音。	↑
↘	下 滑 (又称下滑竹、下滑音或上滑滚)	由高音滑向低音。	↓
	固 定 滑 (又称固定滑音或固定滑竹)	由某音固定滑向某音。	
↗ [。]	指套上滑音	右竹击弦后, 左手戴金属指套在两音间由低音滑向高音。	
↘ [。]	指套下滑音	右竹击弦后, 左手戴金属指套在两音间由高音滑向低音。	
↔ [。]	指套回滑音	右竹击弦后, 左手戴金属指套在两音间作一次性的来回滑动。	
⊥	吟 音 (又称压音或揉弦)	在击弦的同时, 用另一只手的中指和无名指在该弦码的另一端压弦颤动。	、U、w



符 号	名 称	说 明	曾 用 符 号
▲	鼓 音	一手中指按在琴码上，另一手弹奏该弦，发声类似鼓鸣。	
△	木 音	一个指头按在琴弦上，另一手弹奏该弦，发声类似木音。	
勺	勺 弦	用左手中指（不用指甲）勾弦，发出圆润柔和之音。	>、→
┐	反 竹	用键头的背面击弦。	°→、 ←、反
▽	闷 竹 (四川扬 琴中又称 收竹)	击弦后即键头闷压琴弦制止余音。	
丰	浪 竹	用左竹压在琴弦上的支点一触一离而使键头不停地在琴弦上发出连续弹轮的效果。	
×	击 板	用键头敲击琴板。	
⌞	摘 音	用左手的拇指和食指捏紧某音琴弦，再用右键尾拨奏该弦。	
ㄥ	摇 拨	用键尾或其附属物在琴弦上急速摇拨而发出清脆的碎音。	
+	键尾拨弦	用琴键尾端拨弦。	

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
	键尾连续拨弦	从起到止用键尾拨弦演奏：前者表示开始，后者表示结束。	
	键 尾 上滑拨	用键尾按自下而上的顺 序 滑 拨。	
	键 尾 下滑拨	用键尾按自上而下的顺 序 滑 拨。	
	键尾上、 下滑拨	用手用键尾同时上、下交替滑 拨。	
	指甲拨弦	用指甲拨弦（一般单 音 用 食 指，双音用食指和拇指）。	
	指 甲 上滑拨	用指甲按自下而上的顺 序 滑 拨。	
	指 甲 下滑拨	用指甲按自上而下的顺 序 滑 拨。	
	指甲上、 下滑拨	两手用指甲同时上、下交替滑 拨。	
	第一位音	遇有同音异位时，左码左边的 为一位音。	
	第二位音	遇有同音异位时，左码右边的 二位音。	

符 号	名 称	说 明	曾用符号
△	用一次踏板	踩下扬琴制音器的踏板后立即放开。	

### 三 弦

符 号	名 称	说 明	曾用符号
♩、一、二、三、四、	指 序	分别为大、食、中、名、小指。	大、人、中、夕、小
Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ	弦 序	分别为外、中、里弦。	子、中、老
0	空 弦		
。	泛 音		
Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、	把 位	Ⅰ 为上把，即弦长的上三分之一处； Ⅱ 为中把，即由弦长的三分之一处到二分之一处之间； Ⅲ 为下把，即由弦长二分之一处向下至三分之一处； Ⅳ 为最下把（亦称“底把”），即由下把以下至极限音。 这是传统的把拉概念，即所谓“老四把”。	

# 右手符号

符 号	名 称	说 明	曾用号
\	弹	食指向下弹弦。	
/	挑	大指向上挑弦。	
八	分	大指挑，食指弹，使两弦同时发声。	
≡	双 弹	食指连弹相邻两弦如出一声。	又
〃	双 挑	大指连挑相邻两弦如出一声。	W
ㄣ	扫	食指连弹三根如出一声。	ヨ ㄣ
ㄥ	拂	大指连挑三根弦如出一声。	ㄥ
(	勾	大指向下弹弦。	勺
)	抹	大指向上抹弦。	末
( )	掀	大指勾、食指抹，同时发声。	
///	撮	急速地连续弹、挑。此符号记在音符右下方。	~~~~~
ㄱ	扣	食指弹里弦、紧接大指挑外弦，如出一声。	×
人	刹	大指紧压食指第一关节处，通过腕力的作用向下弹弦。	

符 号	名 称	说 明	曾用 符号
K	摇	食、中、名、小指均能用指甲偏峰或侧峰急速来回拨弦。	夕
ㄣ	摘	大指抵住弦，食指在大指下面弹弦，发音似板鼓、木鱼。	
ㄩ	三指轮	食、中、大指依次拨弹得三声。	
ㄩ	四指轮	食、中、名、小指依次拨弹得四声。	
ㄩ	五指轮	食、中、名、小、大指依次拨弹得五声。	

### 左 手 符 号

符 号	名 称	说 明	曾用 符号
ㄣ	粘	左手指搔弦得音。	占
L	搬	左手指勾弦得音。	
ㄣ	打	左手指打弦得音。	丁
ㄣ	吟	左手指按弦在音位上摇动，发出波音效果。	◆、ㄣ、ㄣ
↗	上滑音		
↘	下滑音		

符 号	名 称	说 明	曾用符号
ㄣ	伏	右手弹弦后，左手或右手掩住余音。	十 犬
（	虚 按	左手虚按弦，右手弹奏发出噪音。	△
㇏	垫	左手指甲背抵弦，右手弹弦得音。	
丿	虚 垫	左手指甲背虚抵弦，右手弹奏发出噪音。	

## 月 琴

符 号	名 称	说 明	曾用符号
♩、一、二、三、四	指 序	分别为：大、食、中、名、小指。	
Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、×	弦 序	分别为子、中、老、缠弦。	夕、中、□
0	空 弦		〃
。	泛 音		

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
\	弹	用拨子自上向下弹弦。	
/	挑	用拨子自下向上挑弦。	
〃	轮	用拨子连续、快速地弹挑。	~~~~
ㄣ	吟	右手弹或轮奏，左手指按弦后在品上来回摇动，发出波动的声音。	◆、~~~~
ㄣ	扫	同时弹四弦如出一声。	
ㄣ	收 煞	左手煞住余音。	+
ㄣ	打	左手指打弦得音。	丁
ㄣ	推	左手指推弦造成上滑音效果。	
ㄣ	拉	左手先推弦，然后再拉回造成下滑音效果。	
ㄣ	勾	左手指勾弦得音。	勺

### 箏

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
┐	托	大指向外拨弦。	┐、┐

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
┐	擘	大指向里拨弦。	┐、┐
/	挑	食指向外拨弦。	
\	抹	食指向里拨弦。	
┌	勾	中指向里拨弦。	
└	剔	中指向外拨弦。	
ㄥ	双 托	大指向外拨两弦。	ㄥ ㄥ
ㄗ	双 擘	大指向里拨两弦。	ㄗ ㄗ
ㄥ	双 挑	食指向外拨两弦。	
ㄥ	双 抹	食指向里拨两弦。	
ㄥ	拇指摇	大指连续向里、向外快速拨弦。	→←↙
ㄥ	食指摇	食指连续向里、向外快速拨弦。	<
ㄥ	小 撮	同时用“托”、“抹”得双音。	ㄥ
ㄥ	撮	同时用“托”、“勾”得双音。又名“扣”。	ㄥ
ㄥ	反 撮	同时用“擘”、“剔”得双音。	ㄥ




符 号	名 称	说 明	曾 用 号
( ㄣ )	小撮闷指	小撮后立即用左手掌捂琴弦，闷住余音。	( ㄣ )
ㄣ	扫	手指向外或向里快速拨多条弦。出音如一声。	
✕	花	向外或内顺指一带弹出的装饰音。如： <u>ī 6 5 3</u> 、 <u>6 5 3</u> 、 <u>5 3</u> 等。	
大		大指按弦。	
↘	打 弦	由低音到高音的快速滑音，猛按出的声音。	
~~~~	揉	右手指拨弦，左手指在该弦上轻快地连续按弦。	
↗ ↘	滑 音		
~	重颤音	幅度较大的振音。	
ㄣ (ㄣ)	扣 摇	左手拇指紧扣弦，然后由近琴码处逐渐向右移动，同时右手作拇指摇。	>—< (ㄣ)
③ 5	按 音	即“5”音是由发“3”音的琴弦经按音而到。余类推。	

符 号	名 称	说 明	曾 用 符 号
V	点 音	左右手同时着弦，但右手一碰即离。	▼
○	泛 音		
□	汇组指法	表示重复演奏某种指法，直至新的指法出现为止。	
----	连续记号	某种指法的连续演奏。	

高 胡

符 号	名 称	说 明	曾 用 符 号
内	内 弦		
外	外 弦		
0	空 弦		空
一	一 指	食指按弦。	
二	二 指	中指按弦。	

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
三	三 指	无名指按弦。	
四	四 指	小指按弦。	X
	拉 弓	亦称出弓，即弓自左 向 右 运 行。	
V	推 弓	亦称入弓，即弓自右 向 左 运 行。	
—	连 弓	即连线以内的音一弓奏完。	
—	断 弓	用弓短促有力，如 $\overline{5}$ 实际演奏 效果为 $\underline{5.0}$ 。	
—	连断弓	连线内的断音用一弓演奏。	
▼	顿 弓	用弓时短促有力，富有弹性。	▽
—	连顿弓	用一弓奏完连线内的顿音，音 与音之间需断开。	▽▽
ㄥ	颤 弓	用弓尖的一小段急速拉推，又 称碎弓。	
↗	上滑音	由低音滑向高音，一般从本音 下方二度或三度滑向本音，如 ↗5 即从 3 或 4 滑到 5。	

符 号	名 称	说 明	常用符号
↘	下滑音	由高音滑向低音，一般从本音上方二度或三度滑向本音，如 ↘6 即从 $\dot{1}$ 或 7 滑到 6。	
/	大上滑音	超过三度的上滑音。	
\	大下滑音	超过三度的下滑音。	
↵	下 回 转滑音	由本音向下滑二度或三度再回到本音。	
↶	上 回 转滑音	由本音向上滑二度或三度再回到本音。	
˜	上颤音	如 $\hat{6}$ 等于 $\underline{676}$ 或 $\underline{6\dot{1}6}$ 。亦称擞或打音。	ㄣ
短 tr 长 tr ˜	颤 音	颤音通常为大二度，但也有标明为其他度数的颤音，如：小 $\begin{array}{ccc} \overset{b}{7} & & \overset{i}{1} \\ \text{tr} & & \text{tr} \end{array}$ 二度 ($\overset{b}{6}$)、小三度 ($\overset{i}{6}$)、 $\begin{array}{ccc} 7 & & i \\ \text{tr} & & \text{tr} \end{array}$ 大三度 ($\overset{7}{5}$)、纯四度 ($\overset{i}{5}$) 等。	
















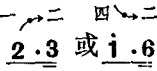
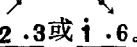


符 号	名 称	说 明	曾 用 号
ㄟ	揉 弦	左手手指按弦时，时重时轻均匀交替、在广东音乐中空弦音经常揉弦，即将食指移到千金上与弦稍接近，然后用手指作有规律的一按一抬的打弦动作。	≧
○	泛 音	左手手指轻点全弦的 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{1}{4}$等处，同时用弓拉弦。	

板 胡

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
内	内 弦		
外	外 弦		卜
0	空 弦		〃

一	一 指	食指按弦。	
二	二 指	中指按弦。	
三	三 指	无名指按弦。	
四	四 指	小指按弦。	x

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
□	拉 弓	亦称出弓，即弓自左 向 右 运 行。	→
∨	推 弓	亦称入弓，即弓自右 向 左 运 行。	←
—	连 弓	即连线以内的音一弓奏完。	
▲	顿弓、 跳弓	用弓时短促有力，富有弹性。	
∩	连顿弓	用一弓奏完连线内的顿音，音与音之间需断开。	
◇	颤 弓	用弓尖的一小段急速拉推。	~~~~~
九	抛 弓	用弓时，将弓向下抛，利用弓子的自然弹性进行演奏，系跳弓一类的弓法。	
ㄣ	甩 弓	亦称小抖弓，即弓子运行到多半弓（弓尖或弓尾）后用腕子急速一抖，奏出两个同音来。如 $\underline{\underline{2.225}}$ 奏成 $\underline{\underline{2.2225}}$ 。	
一	断 弓	用弓短促有力，如 $\overline{5}$ 实际演奏效果为 $\underline{\underline{5.0}}$ 。	

符 号	名 称	说 明	普 用 符 号
	连断弓	连线内的断音用一弓演奏。	
	重 弓	用弓时将弓强顿。	
 或 	上滑音	由低音滑向高音，一般从本音下方二度或三度滑向本音，如  5即从3或4滑到5。	
 或 	下滑音	由高音滑向低音，一般从本音上方二度或三度滑向本音。如  6即从i或7滑到6。	
	大上滑音	超过三度的上滑音。	
	大下滑音	超过三度的下滑音。	
	连线滑音	用同一手指，在一弓之内由一音滑至另一音。	
 或 	垫指滑音 上 下	以两个或三个手指联合演奏出滑音，如：  。也可记为  。	
	下回转滑音	由本音向下滑二度或三度再回到本音。	
	上回转滑音	由本音向上滑二度或三度再回到本音。	

符 号	名 称	说 明	普 用 号
短 tr 长 tr~	颤 音	<p>颤音通常为大二度，但也有标明为其他度数的颤音，如：小</p> <p style="text-align: center;"> $\overset{b}{7}$ $\overset{i}{1}$ tr tr </p> <p>二度($\overset{b}{6}$)、小三度($\overset{i}{6}$)、</p> <p style="text-align: center;"> $\overset{7}{rt}$ $\overset{i}{tr}$ </p> <p>大三度($\overset{7}{5}$)、纯四度($\overset{i}{5}$)等。</p>	
+	弹 弦	左手手指向外弹弦。	
勺	勾 弦	左手手指向里勾弦。	
○	泛 音	左手手指轻点全弦的 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{1}{4}$等处，同时用弓拉弦。	泛

二 胡

符 号	名 称	说 明	普 用 号
内	内 弦		
外	外 弦		
0	空 弦		〰、○

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
一	一 指	食指按弦。	+、I
二	二 指	中指按弦。	II
三	三 指	无名指按弦。	III、三
四	四 指	小指按弦。	X
□	拉 弓	亦称出弓，即弓自左向 右 运行。	→、→
V	推 弓	亦称入弓，即弓自右 向 左 运行。	←、←
—	连 弓	即连线以内的音一弓奏完。	
▼	顿弓、 跳 弓	用弓时短促有力，富有弹性。	▽
∪	连顿弓	用一弓奏完连线内的顿音，音音之间需断开。	
///	颤 弓	用弓尖的一小段急速拉推。	
九	抛 弓	用弓时，将弓向下抛，利用弓子的自然弹性进行演奏，系跳弓一类的弓法。	
フ	甩 弓	亦称小抖弓，即弓子运行到多半弓（弓尖或弓尾）后用腕子急速一抖，奏出两个同音来。 如 $\overset{\text{フ}}{2} \cdot \underline{\underline{225}}$ 奏成 $\underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{2225}}$ 。	

符 号	名 称	说 明	普 用 符 号
>	重 弓	用弓时将弓强顿。	
* ↓	弓杆击 琴 筒		
,	间 歇	语气上的小停顿。	
↗或↘	上滑音	由低音滑向高音, 一般从本音 下方二度或三度滑向本音, 如 ↗5即从3或4滑到5。亦称绰。	卜
↘或↗	下滑音	由高音滑向低音, 一般从本音 上方二度或三度滑向本音, 如 ↘6即从i或7滑到6。亦称 注。	彳
/	大上滑音	超过三度的上滑音。亦称大 绰。	𠂇
\	大下滑音	超过三度的下滑音。亦称大注 或大注音。	𠂈、大注
~	连线滑音	用同一手指, 在一弓之内由一 音滑至另一音。	
↗或↘ ↖或↙	垫指滑音 上 下	以两个或三个手指联合演奏出 滑音, 如 $\overset{\text{一}}{\underline{2}} \overset{\text{二}}{\underline{.3}}$ 或 $\overset{\text{四}}{\underline{i}} \overset{\text{二}}{\underline{.6}}$ 也可 记为 $\overset{\text{一}}{\underline{2}} \overset{\text{二}}{\underline{.3}}$ 或 $\overset{\text{四}}{\underline{i}} \overset{\text{二}}{\underline{.6}}$ 。	

符 号	名 称	说 明	曾用符号
↓	压 弦	手指触弦时有往下压的动作。	⊙
↓ ↘	垫指压弦 滑 音		
~~~~	滑 揉	用按音指以小二度连续快速滑音的方法奏出，其效果似声乐的下颤音。	
↓ ~~~~	压 揉	以手指压揉琴弦，发出带一定波动的音。亦称扣揉。	~
↘	下回转 滑 音	由本音向下滑二度或三度再回到本音。亦称下转滑音。	U
↗	上回转 滑 音	由本音向上滑二度或三度再回到本音。亦称上转滑音。	∩
~	上颤音	如 $\overset{\sim}{6}$ 等于 $\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{7} \overset{\sim}{6} \cdot$ 或 $\overset{\sim}{6} \tilde{i} \overset{\sim}{6} \cdot$ 。	ㄨ 丁
~	下颤音	如 $\overset{\sim}{6}$ 等于 $\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{6} \cdot$ 。	
短tr 长tr~	颤 音	颤音通常为大二度，但也有标明为其他度数的颤音，如：小 $\begin{array}{ccc} \flat 7 & & i \\ \text{tr} & & \text{tr} \end{array}$ 二度 ( $\overset{\flat}{6}$ )、小三度 ( $\overset{i}{6}$ )、 $\begin{array}{ccc} 7 & & i \\ \text{tr} & & \text{tr} \end{array}$ 大三度 ( $\overset{7}{5}$ )、纯四度、( $\overset{5}{5}$ ) 等。	

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
+	弹 弦	左手手指向外弹弦，亦称带起。	ㄷ、勾、←
勺	勾 弦	左手手指向里勾弦，	↙、↘
∞	不揉弦		
○	泛 音	左手手指轻点全弦的 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{1}{4}$ ……等处，同时用弓拉弦。	

## 京 胡

符 号	名 称	说 明	曾 用 号
→	拉 弓	弓自左向右，也有称上弓、出弓等。	┐
←	推 弓	弓自右向左，也有称下弓、入弓等。	└
—	连 弓	连线内的音用一弓奏出。	
///	颤 弓	也称“大抖弓”，用弓尖和中弓之间的部位来回急速擦弦发声，类似弹拨乐的滚奏，如：“5 ♫”的效果为 <u>55555555</u>	~~~~~

符 号	名 称	说 明	曾用 符号
ㄣ	抖 弓	也称“小抖弓”，是颤弓中的一个极小单元。运弓时手腕急速顺势一抖发出两个极短促的音如： <u>3.523</u> 效果为 <u>3.5523</u> 。	∧
V	顿 弓	演奏时将弓子作暂短停顿，顿音一般都用顿弓演奏。	
一	一 指	食指按弦。	
二	二 指	中指按弦。	
三	三 指	无名指按弦。	
四	四 指	小指按弦。	X
外	外 弦		
内	内 弦	也有写“里”称作“里弦”的。通常是把外弦音改由内弦演奏，以造成音色对比。	
ㄣ	空 弦		
ㄣ	单 打	左手指在本位音上方的一个音位上急速地打一下弦，（也有称“碰”的），如 <u>6 7 6</u> 。	,

符 号	名 称	说 明	替 用 号
tr	双 打	左手指在本位音上方的音位上 ^{tr} 急速地连打两下弦，如6效果 为 <u>67676</u> 。	
tr~	连 打	也称“全打”是左手指连续打 音。（也称“撒音”的。）	
↗	上滑音	由低音滑向高音。	/
↘	下滑音	由高音滑向低音。	\
↪	下回滑音	由本音滑向低音，然后在滑回 到本音。	∞
↩	上回滑音	由本音滑向高音，然后再滑回 到本音。	∞